
Edicion latinoamericana para Bolivia, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua, Paraguay, Perú, El Salvador, Uruguay y Venezuela
pelo
EL ROLLING STONES CIRCUS
POSTER COLOR:
CLAPTON,
LENNON,
RICHARD,
Y ONO
JUNTOS
AFICHE DOBLE:
CROSBY,
STILLS,
NASH
& YOUNG/
LITTO NEBBIA Y
EL TEMPO TRIO


Estos son
los uniformes que se
van a usar este año
en colegios nacionales,
comerciales, industriales
y boliches de onda.
Si querés a tu cuerpo, vestilo en Modart.
MODART
Y si querés a tu bolsillo, sacate un Crediart.

LA FOTO



Para Neil Young se acabaron las trasnochadas en Hollywood, y las imágenes hippies halagadoras para pseudo revolucionarios de *San Francisco,* él ahora quiere cantar cosas fuertes, bien dichas, sin apelar a recursos publicitarios: algo que también se impusieron a sí mismo los integrantes del supergrupo Crosgy y Cía. "Terminó para mi dijo Neil— la estúpida época evasiva de los estimulantes: quiero ver el mundo como es y con mis propios ojos bien abiertos".

Desde hace seis meses reside en Topanga, un pueblo de California —apenas conocido en algunas partes porque el grupo Canned Heat grabó en ese lugar un long play en vivo. Allí tiene un típico chalet californiano cercano al Canyon Kitchen, que comparte con su mujer, Susan Acevedo, y sus más íntimos amigos, con los que se reúne para hacer música cada vez que van a visitarlo.

Separado de la fama periodística —a pesar de haber sido considerado por sus colegas como el mejor cantante del mundo— Neil Young se dedica con coherencia "primero a vivir y en consecuencia a expresarlo en música".

LAS FOTOS



HUINCA

Sinceramente el problema estaba planteado por necesidades de trabajo: al principio el grupo se llamó Litto Nebbia y el Tempo Trio porque, obviamente, la atracción era el más legendario compositor y cantante del rock argentino En un trance de sinceridad total, los integrantes del grupo obviaron esas conveniencias que facilitan las contrataciones y decidieron ponerse un nombre como conjunto. Surgió entonces Huinca, una denominación del lenguaje indo gauchesco del siglo pasado que suena bastante extraño dentro de la música rock. Por estas circunstancias en la tapa de Pelo se anuncia el Poster del Tempo Trio y en su interior aparece Huinca pero es el mismo grupo, definitivo, fuerte y coherente formado por Litto Nebbia (guitarra), Moro (batería), Cacho Lafalce (bajo) y Gabriel Ranelli (órgano).

ANTIDROGA

Ian Anderson, que ya se presentó con su grupo Jethro Tull en un festival de ayuda a los enfermos drogadictos, anunció en Londres que continuará con su batalla contra todo tipo de evasiones. "Contra la iglesia inglesa —dijo— ya lo hice en «Aqualung», nuestro próximo álbum estará dedicado a la fantasía de la droga".



LAURA

Laura Nyro es una de las más exquisitas compositoras que haya tenido la música popular en los últimos veinte años: para algunos es superior a Carole King, más exitosa en los últimos tiempos. No obstante Laura fue honrada con grabaciones de sus temas por los más grandes cantantes y grupos del mundo. Desde hace muy pocos meses decidió presentarse ella misma en público, quizás alentada por el éxito de su amiga King. Sus primeras apariciones oficiales fueron en pequeños recitales. Pero una gira durante el mes de febrero por Inglaterra la contactó definitiva y gloriosamente con el gran público: una sensación que Laura sólo había tenido desde la casi anónima firma de temas en las etiquetas.

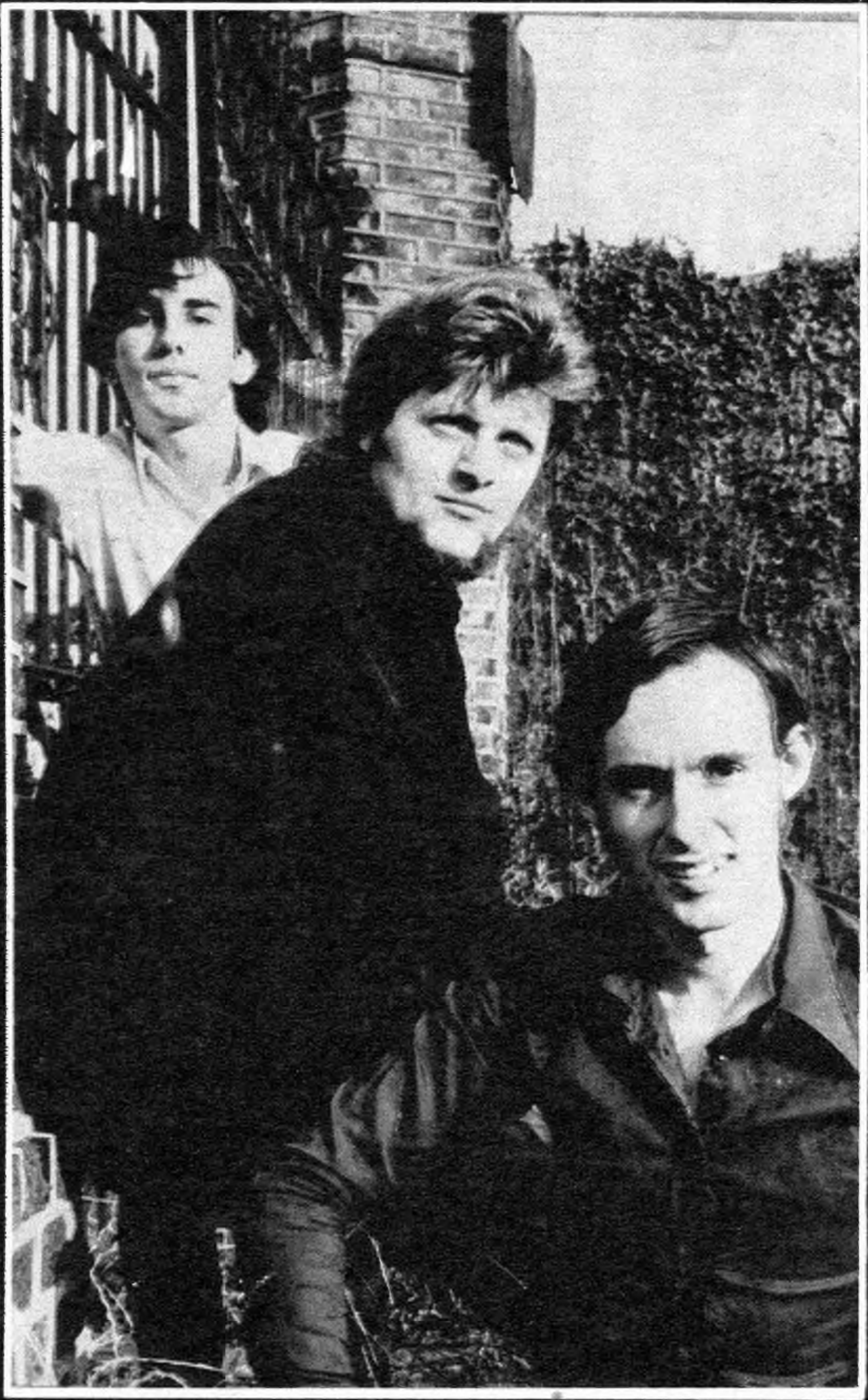




APUNALADO

John Lennon quiso que su música tuviera más "soul", llamó entonces al saxofonista negro King Kurtis a los estudios Plant de Nueva York (foto), donde estaba grabando su último álbum "Imaginate". Juntos lograron algunos registros realmente inolvidables: quedaron en trabajar juntos en próximas grabaciones. No pudo ser: Kurtis a las pocas semanas murió apuñalado a la salida de un Night Club a tres cuadras del estudio donde había tocado con Lennon.

AMPUTADOS



Con él empezó la costumbre de Ian Anderson de reemplazar periódicamente la gente de Jethro Tull, sin embargo Mick Abrahams (primero a la izquierda), guitarrista fundador del conjunto no se inhibió, y reclutó gente para un nuevo conjunto: Blodwing Pig, con el que realizó dos excelentes long plays. Disuelto el conjunto formó uno nuevo, que apenas lleva su propio nombre y que está integrado por un latinoamericano, Richard Parra (segundo derecha) y dos ingleses. Para la gira de presentación tuvo una buena idea: se unió con el conjunto Pavo Salvaje, una agrupación que capitanea el bajista Glen Cornick, otro despedido por Anderson de Jethro. Con el antecedente de haber participado de un grupo de vanguardia la gira fue un éxito en los 25 días de actuación.

VENDRIAN

Algunas gacetillas en varios diarios porteños y varios anuncios deseosos por radio anticiparon que, al promediar este año, el grupo de blues californiano Canned Heat, dirigido por Bob "Oso" Hite (foto), se presentaría en la Argentina. El entusiasmado anuncio corrió por parte de la agrupación Quinta Dimensión, consagrada hasta hace poco a la organización de espectáculos que ellos —y otros— llaman "culta". Si esta apertura "pop" de QD tiene éxito no sería entonces la única figura extranjera que se presentaría durante el año en Baires: otros nombres son mantenidos en reserva.

PASES

Es probablementeu no de los pocos casos en que intérpretes de la música complaciente argentina se vuelcan a la honestidad de lo progresivo. Los que están dando el ejemplo son José María Montero (ex baterista de Galleta) y Roberto ("Fanacoa") Devita (ex cantor y organista de Industria Nacional). Los dos, junto al bajista Alex Mitchell han formado un trío con un sonido muy inédito en el país, especialmente alambicado para rodear la excelente voz de Fanacoa (en el centro de la foto). Los tres tienen un aval; el saxofonista Beranrdo Baraj (Alma y Vida) participó en las primeras grabaciones y en lo sucesivo se encargaría de la producción del trío, más allá de toda actitud profesional: su amistad con Fanacoa viene de los primeros años del lanzamiento del pop en el país.







DESPEDIDAS

◄— Cada vez con más insistencia se menciona en Londres el posible alejamiento de Donovan de la actividad musical. El baladista escocés cree que su tiempo ha pasado después de revisar las alarmantes bajas en las ventas de sus discos luego de cambiar de compañía. No serí ael único motivo, ni el más firme, porque Donovan cuenta con mucho público en Inglaterra, habría en cambio un fundamento más irreprochable: su reciente pasión por el cine (acaba de filmar "El flautista de Hamelin") para niños. Hace cuatro meses declaró que se sentía preocupado porque ni él ni otros artistas jamás se habían acordado de los niños en la música.

Pelo

DIRECTOR EDITORIAL
OSVALDO DANIEL RIPOLL

SECRETARIA GENERAL
INES MARTINEZ CASTAÑEDA

COLABORADORES
MARIO ALBERTO ALBARRACIN
DOLLY BASCH
MIGUEL GAVALAS
EDUARDO HECTOR GONZALEZ
MABEL LERNOUD
MARIA CRISTINA PALANCA
ESTEBAN SZALARDI SZEGVARI

TRADUCCIONES
MARIA TERESA GONZALEZ LLAMAZARES

CORRESPONSALES
(Nueva York)
MARIA MARTA FERNANDEZ
(Amsterdam)
MARGARITA M. MARTINEZ

SERVICIO PARA LA ARGENTINA
AGENCIAS
Associated Press, Ica Press, Transworld Feature Syndicate, Interprensa, Keystone, Panamericana, Rascovsky, Servicio de Prensa, United Press, Aída Press, Europa Press.

PUBLICACIONES
POP (Suiza), BRAVO (Alemania), NEW MUSICAL EXPRESS, MELODY MAKER, DAILY TELEGRAPH (Inglaterra), ROLLING STONE (Estados Unidos de Norteamérica).
La revista PELO es publicada por EDITORIAL DECADA S.R.L., Rodríguez Peña 595, Buenos Aires, República Argentina. Teléfono: 40-2311.

GERENTE GENERAL
ALFREDO A. ALVAREZ

GERENCIA DE PUBLICIDAD
CARMEN MARTINEZ CASTAÑEDA DE SZALARDI SZEGVARI

SECRETARIA
GRACIELA MOJANA

AFILIACION AL I.V.C.
(En trámite)

Precio del ejemplar: $ 3 (m$n 300).
Ejemplares atrasados: $ 3,50 (m$n 350).

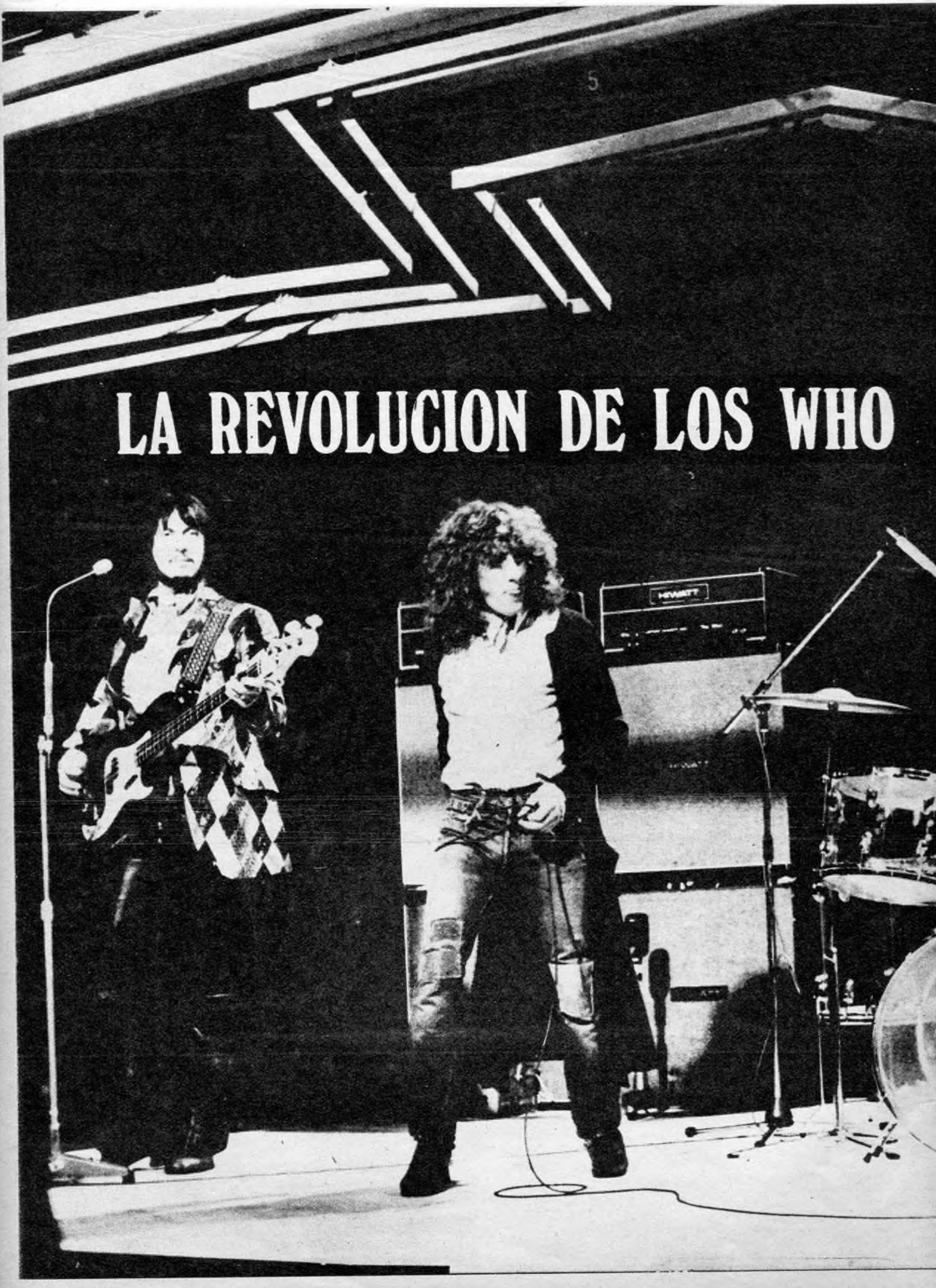
Distribuidores: Capital Federal: TRI-BIFER, San Nicolás 3169, Buenos Aires. Interior del país y exterior: RYELA S.A.I.C.I.F. y A., Bmé. Mitre 853, Buenos Aires.

EDICION LATINOAMERICANA PARA: Bolivia, Costa Rica, Guatemala, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

Composición Mecánica y Fotocomposición: ROTYPE. **Fotocromía:** Fotocromos T.C., Inter-Graf. **Fotomecánica:** Inter-Graf. **Preparación:** FA-VA-RO S.A.I.C. y F. **Impresión Offset y Rotograbado:** FAVARO S.A.I.C. y F.

CORREO ARGENTINO CENTRAL Y SUC. CABECERA	TARIFA REDUCIDA
	CONCESION Nº 9.152

LA REVOLUCION DE LOS WHO





Pete Townshend era un artista del rock que llegó a ser una estrella del rock que se convirtió en una ESTRELLA DEL ROCK. El ES esos cambios. Son importantes para él. Habló conmigo en las oficinas de la compañía para la que graba, Track, en el corazón del Soho, el distrito nocturno de Londres.

Pete Townshend refleja todo lo que ha sido, puede estar tranquilo y comprensivo, indignado y enojado al mismo tiempo. Lucha para entender. Durante la entrevista habló al principio rápido, luego lentamente, y después de repente cinco veces muy ligero y en voz muy alta. Cuando uno habla, si se trata de un reportaje, él mirará el piso y tal vez se muerda las uñas. Sus uñas están totalmente comidas. Es pálido, y está vestido como cualquiera de los que están en la oficina, que a su vez están vestidos como cualquier persona que anda por la calle. No hay ningún aura o carisma que lo señale como un gran vendedor de discos... hasta que empieza a hablar.

Está más entusiasmado con las canciones nuevas que con las viejas. La recepción de Tommy en Estados Unidos lanzó una gran sombra de la que ha tratado de liberarse. La conversación constantemente tiende a teorizar acerca de la actuación del rock, porque vale la pena preocuparse por el rock más allá de que sea un conjunto de sonidos atractivos. Quiere saber por qué la gente va a escuchar a su grupo, y cree que ha encontrado la respuesta.

Este año Pete y su grupo estuvieron trabajando en un experimento que contenía una combinación de rock, teatro, cine y participación del público, una especie de Tommy tridimesional. No funcionó. Pero Pete obtuvo de eso algunas canciones muy buenas. Se las puede escuchar en el nuevo álbum de los Who, "Won't get folled again", el primer simple del grupo en dieciocho meses, salió hace poco. Le pregunté a Pete de dónde salió la motivación para lo que trataba de decir en la canción, lo cual nunca es una pregunta irrelevante tratándose de Pete, que sabe lo que hace y por qué. ¿Fue, acaso, como leí, Desilusión, el ataque de Pete a un movimiento revolucionario que se vendió?

R. – No la escribí como una canción aburrida o desencantada con la revolución o que dice que la cosa no anda. La revolución es inevitable pero yo no pienso que vaya a cambiar demasiado. Siempre pensé que la revolución era bastante parecida a un juego de superstar. Es un juego en el que participan personas que llegan a ser como estrellas pop, el Che Guevara, Jerry Rubin. De alguna manera son estrellas pop. Pero las estrellas del pop no van por ahí rodeadas de la muerte de millones de personas.

P. – Pero los revolucionarios no hacen millones de dólares con la gente joven.

R.: Sí, pero alguien como Jerry Rubin consigue el pan hablando y escribiendo y haciendo ese tipo de cosas. Incluso en algunos casos por medio de donaciones de personas como yo.

R.: ¡No te voy a decir a quién le hago donaciones!

P.: O.K., pensé que el disco también atacaba a la gente que trata a la revolución y al rock como un artículo de consumo...

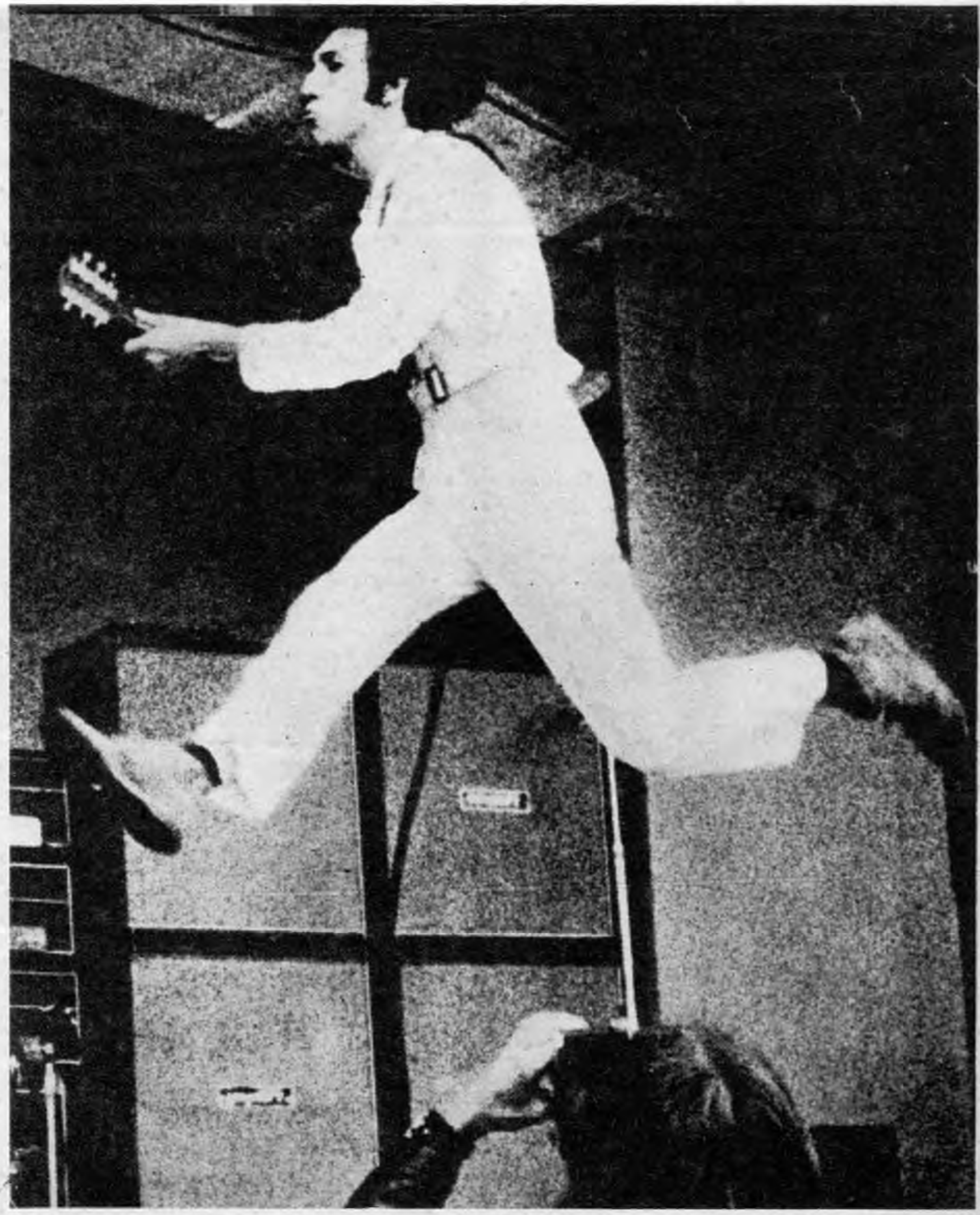
R.: No estoy atacando nada, sólo proclamo mi posición personal. Y creo que esto va también por The Who. No aceptamos el título de Chancho Capitalista, de acuerdo, y al mismo tiempo tampoco vamos a dedicar nuestras vidas al cambio. Obviamente, para mucha de la gente joven revolucionaria esto parecerá lo más bajo de lo más bajo. En algún modo lo es. Nosotros dedicamos nuestras vidas a ser Más Grandes Que Ellos, y más ricos y más famosos. Y lo hemos conseguido. Ahora sólo queremos decir que todavía somos humanos. Y tal vez eso implica tener ciertas debilidades. Y tal vez una de ellas es que queremos vivir nuestras vidas en paz con nuestras familias. Y que gritar por la paz lleva inevitablemente a la guerra. Bastante gracioso. Eso es todo.

P.: Mirando hacia atrás hacia tus primeros años "iracundos", cuando solías estrellar las guitarras y los sets de TV en escena, cuando escribiste "Substitute" y "My Generation"... ¿cómo ves todo eso ahora?

R.: Bueno... el rock es algo fascinante por el modo en que el público reacciona. Reacciona de manera pura y honesta, de modo que uno consigue una situación verdaderamente reflexiva. En otras palabras, yo soy un individuo, de acuerdo, pero como el rock es algo esencialmente honesto, la gente se puede identificar sin quedar enganchada de ninguna manera. Así como yo me puedo identificar con las cosas que otros cantan y no quedar atrapado en el ego de algún otro. Tampoco canté alguna vez "Ojalá que me muera antes de llegar a viejo" o "Por qué todos ustedes no desaparecen", porque sintiera que toda la gente vieja tiene que desaparecer, o porque ellos no me entendieran, porque había un montón de mierda capitalista en juego. Era simplemente una reacción a cosas personales como quedar enganchado en asuntos de negocios en Estados Unidos. De modo que a pesar del hecho de que otros tipos puedan no haber tenido este tipo de problemas graves, porque no lo hayan buscado, igual se podrían identificar personalmente, directamente. Y es lo mismo con el nuevo single. Tiene la misma vehemencia. Todavía queremos decir lo que cantamos.

P.: ¿Todavía estás frustrado con respecto a las mismas cosas?

R.: Creo que el tipo que dice más en ese área es Steve Stills, en sus palabras, que son siempre increíblemente confusas y tristes. El dice que yo tengo los mismos problemas, pero en una dirección distinta. Mirá, con "My Generation" yo era joven, la quería hacer con un grupo de rock. Quería estar en el grupo de rock más grande que hubiera y no tener que andar a la sombra de los Beatles o de los Stones. Quería ser amado por mujeres hermosas, de acuerdo, y esas fueron las frustraciones que en ese momento sentí. Ahora son un poco distintas, pero la sensación es la misma. Tengo un problema por ejemplo en que quiero darte parte de lo que he hecho, pero sé que no puedo porque mi vida es mi vida y estoy comprometido con la gente con que la estoy y ahí se terminó.



No voy a ir por ahí a buscar problemas, ya tengo bastantes.

P.: Todavía no estoy seguro con respecto a qué son tus frustraciones.

R.: Con respecto a la VIDA, con respecto a la gente que muere de hambre, con respecto a que haya demasiada gente en el planeta, con respecto a la posibilidad de que la libertad sea desafiada desde la dirección que sea. Todavía me siento como el viejo Tommy, el viejo soldado británico; que va pelear por su libertad para... aburrirse. O para lo que se le de la gana.

P.: ¿Cuánto tiempo tenés que seguir luchando?

R.: La frustración no es algo que se pueda curar, es algo con lo que aprendés a convivir, porque nunca alguien consigue su camino. La vida no es solamente eso, porque la vida también tiene que ver con el vecino.

P.: Pero todo esto suena mucho más abstracto, más bien como el tipo de cosa que dijiste que no sentías al principio. Y tal vez las nuevas canciones... "The Seeker", por ejemplo, son más abstractas...

R.: Bueno, "The Seeker" trata acerca de alguien que busca, no sabe qué, pero se trata obviamente de sí mismo. "Substitute", por ejemplo decía, "estoy frustrado, pónganme en algún otro lugar, hagan algo conmigo, voy a probar cualquier cosa". La misma canción, pero la primera era mejor. Sacamos "The Seeker" porque alguien dijo que necesitamos un nuevo single. Lo que pasaba es que después de "Tommy" sentimos la necesidad de seguir trabajando, pero la nación norteamericana sintió la necesidad de seguir con "Tommy", y llegamos a un punto en el que tuvimos que decir muy claramente lo que queríamos hacer. Así que decidí dejar de mezclarme con Edward Heath y hacerlo en cambio con la gente con la que realmente me puedo integrar, que son los jóvenes antagonistas, los rebeldes, porque es allí donde está lo divertido, donde está la vida, y donde yo quiero estar. Pero yo quiero ser su representante, en mí, y The Who tiene una revolución, y yo seguiré tocando la guitarra, pero ALIMENTENME, porque antes me alimentaron con dinero, y necesito otra cosa, pero no maten a mis chicos, porque si lo hacen los voy a matar a ustedes. Así que aquí está toda esta mezcla de emociones, y la canción que lo expresa es "Won't get folled again".

P.: Así que eso es de lo que trata...

R.: Bueno, una manera mejor de decirlo en la canción podría haber sido: "Nadie va a subirse a nuestro escenario para vivir ahí". Lo cual nos ha causado un montón de problemas en el pasado. Tuvimos problemas como ese por que considerамos el escenario como un lugar sagrado.

P.: ¿Estás pensando en el incidente de Abbie Hoffman?

R.: No, estaba pensando en cuando me lastimaron en Leicester. Los Angeles del Infierno subieron al escenario y yo decidí que el valor era lo mejor y traté de pelear con ellos, terminé con ocho puntadas en la cabeza. Pero el escenario es un lugar sagrado porque es un lugar en el que, si querés, no existimos.







Quiero decir que ahora existo, en este momento soy Pete Townsed, puedo caminar por la calle y hacer lo que quiera, soy un individuo. En el escenario no lo soy... uno se convierte en una superficie reflexiva, un vehículo o espejo a través del cual el público se ve a sí mismo. De eso se trata el rock. Una manera más simple de decirlo es, suponiendo que uno está sobre el escenario, y uno es un grupo realmente bueno y la multitud está con buena disposición se va a ir poniendo cada vez mejor porque el público que está de un lado puede ver al que está del otro a través suyo. Porque vos los podés ver a todos y sentirlos a todos.

P.: Creo que hay una especie de contradicción en la teoría de Townsed del rock...

R.: Oh, no, no la hay. Ahí es donde estás equivocado. Quiero decir, yo soy la única persona que sabe todo sobre el rock and roll. Soy el único crítico verdadero del rock. No, quiero decir que puede haber una contradicción en lo que acabo de decir, yo no podría estar de acuerdo con todo eso...

P.: Tal vez sea un paradoja... es el reflejo del público pero vos estás tratando de expresar algo tuyo, ¿no es así?

R.: Oh, seguro... así es como funciona. La gente se identifica con tus frustraciones y todo el mundo está frustrado. Y la gente más frustrada del planeta es siempre la más joven. La cuestión es que, vos sabés que las cosas en la vida no andan bien pero al mismo tiempo sabés que el rock por sí mismo es una forma suficientemente regocijadora como para barrer totalmente los problemas.

P.: Y esto por si se convirtió en una frustración.

R.: Del mismo tipo de la que tengo ahora. Lo gracioso del rock es que como cosa musical puede apresar en la superficie ideas y sentimientos que por dentro son problemáticos. De modo que podés tener una frustración pero podés hablar de ella de un modo regocijante y excitante.

P.: Qué es lo que las nuevas canciones hacen exactamente de la misma manera que antes? Yo creía que había algo de influencia de los Stones, en el single por ejemplo.

R.: Tenemos mucha influencia de los Stones, pero no yo como escritor. Quiero decir que uno de mis guitarristas favoritos es Keith Richard, yo tiendo a tocar un poco como él, y nadie parece darse cuenta, lo cual probablemente es bueno. Glyn Johns, que ahora hace la parte de ingeniería y co-producción con nosotros (y que trabajó en Sticky Fingers) se dio cuenta cuando le dije que saqué la manera de mover el brazo de Keith. Cuando tenía unos diecisiete años fui a ver a los Stones y él movía el brazo como un molino de viento. Ahora ya se olvidó por completo.

P.: ¿Qué pasa con el resto de las canciones nuevas del álbum

R.: Es realmente difícil hablar de eso, vienen de fuentes muy diversas. Probablemente sabés que este año lo empezamos tratando de hacer juntos una película a partir de una experiencia teatral. Bueno, muchas canciones salieron de ahí. De modo que tienen un montón de bellezas técnicas, como el sintetizador. Algunas canciones son canciones comunes que salieron del aire. Tenemos dos álbumes, de los cuales sólo uno va a salir. El otro lo vamos a guardar hasta que lo necesitemos.

P.: Lo que trataban de hacer en el Young Vic Theatre era llevar a los muchachos de los clubes juveniles locales al auditorio, preferiblemente muchachos que no estuvieran particularmente interesados en el rock y luego comprometerlos en el recital que van a hacer... combinando teatro y rock... y luego filmar el happening resultante...

P.: Sí, eso es ponerlo de manera muy simple. Para entrar más profundamente se hace muy confuso, y es por eso que no funcionó. Pude ver el producto terminado, pero no pude explicar cómo pensé que íbamos a llegar ahí. Dimos los recitales... en realidad esa no es la palabra correcta... y Universal Pictures me prometió un millón de dólares. Pero The Who, y esto me incluye a mí, porque necesita dirección y producción tanto como cualquier otro, se empezaron a confundir y se ataron a cosas técnicas tales como el sistema cuadrofónica PA, y simplemente nos olvidamos de cómo tocar.

P.: ¿Qué tal te va explicando el grupo tus propias ideas?

R.: Con las canciones, hago un esquema de la idea y ellos luego hacen una demostración. Ahí es donde este experimento fracasó. No se puede hacer una demostración de un film. Escribí un guión, pero como no soy guionista no fue demasiado bien recibido. Llegamos muy cerca de lo que hubiera sido una revolución en el rock and roll, pero en realidad no pudimos llevarlo adelante. Tuvimos que dejar de ser The Who por tanto tiempo que nos dimos cuenta que nos iba a llevar meses reconstruirnos. De modo que aquí estamos, sin la película. Y quiero hacer una más que cualquier otra cosa. Pero conseguimos un montón de buen material para el álbum.

P.: ¿Leíste el nuevo libro que salió en Inglaterra sobre The Who?

R.: Nunca escuché de él.

P.: Es de Gary Herman.

R.: Nunca escuché de él.

P.: Bueno, hay un reportaje a Roger Daltrey en el que dice que el recorrer Estados Unidos fue lo que unió a The Who en primer término porque se sentían aislados.

R.: Oh, mi Dios. Es una opinión personal, es perfectamente válida. Probablemente piensa en la gira de Herman's Hermit. Creo que lo que me unió más allá en Estados Unidos fue Monterrey y la semana que estuvimos en el Murray the K show. Nuestro debut en Estados Unidos fue el mejor festival de rock que haya habido, fue increíble. Todos eran maravillosos, los muchachos, los artistas, la policía, las autoridades locales... Pensé que Norteamérica era un país de sueños. Ahora sé que no. No, los norteamericanos son la raza más grande de la tierra, ninguna mierda; pero quiero decir que amo a Inglaterra y a los ingleses pero hasta donde concierne al rock Estados Unidos es lo que importa.

Pienso que se puede deber a la cantidad de problemas que tienen y al modo en que los tratan. En Inglaterra uno nunca sabe cuáles son los problemas de los demás porque nunca nadie habla de ellos. En Estados Unidos uno sabe lo que le está pasando a todo el mundo.

P.: ¿Y el público?

R.: Creo que el de Inglaterra tal vez es mejor. El público norteamericano está a menudo muy confundido porque en un momento vos sos el ídolo de su música y al minuto sos un bastardo porque lo hacés pagar para que venga a escuchar. A mí me resulta confuso, habiendo sido criado en la sociedad capitalista no veo por qué la gente no va a pagar por un entretenimiento. Es diferente tal vez porque la gente en Inglaterra sabe más acerca de nuestra historia. Sabe que originariamente éramos un grupo de simples y que solíamos usar ropa pop y todo eso. En Estados Unidos surgimos como un prodigio o partir del aire.

P.: ¿Qué pasa después de las dos giras por Estados Unidos?

R.: Bueno siempre hemos sido un grupo muy auto-destructivo. Y ahora estamos en el punto más peligroso de nuestra carrera, porque por fin conseguimos un poco de seguridad. Hay un grave peligro: que The Who están más cerca de romper ahora que en ningún otro momento porque ahora estamos seguros de que sería posible romperlo.

P.: ¿Creen que podrán?

R.: Algún día, sí. No demasiado pronto.

P.: ¿Vamos a escuchar alguna vez algo de las demostraciones que hicieron para "Tommy"?

R.: Bueno, eso está ligado a la idea de un álbum solista.

P.: ¿Pensás que va a pasar pronto?

R.: Bueno, en realidad me gustaría hacerlo, pero no veo que se tenga que hacer fuera del contexto de The Who. Me gustaría que el resto del grupo estuviera de acuerdo, y creo que lo estarán, ahora. ✦

ROCK Y REVOLUCION

I PARTE

Como supongo que Daniel los tendrá bien informados de las nuevas andanzas de las brasas que juntas hacían fuego, no daré mucha lata.
El "nuevo, nuevo, nuevo, nuevo John", que pasó de "Lo que necesitas es amor" a "Dale una oportunidad a la paz" y de "El poder a la gente" a "Attica State", está actualmente en The Rock Liberation Front, junto a David Peel, Jerry Rubin, Yoko Ono.
Esto significa que el que fuera líder de los yippies: Jerry Rubin, conocido por su libro "Do It", decidió un día conocer personalmente a los Lennon y luego de hablar a Apple, se encontraron en el arco de Washington Square Park, junto a Abbie Hoffman, que últimamente publicó "Esteal this book" (acerca de cómo rebuscárselas para vivir sin nada en la ciudad). Cuenta la prensa adepta, que fue muy amistoso desde el comienzo. Nunca tratando de protejer alguna imagen especial. Charlaron de cómo los yippies siguieron y aplicaron a los Beatles en política y de cómo el "Bed-In" por la paz, fuera reconocido como una acción yippie, sorprendidos de que ocurriera sin comunicación ni contacto anterior.
Después de unas semanas de frecuentarse, fueron al Village a ver a David Peel el "musical mayor of the Village", cantante de la calle, que actualmente se presenta en Gaslight. Luego, durante el verano, se separaron (los Lennon volvieron a Inglaterra, Rubin paseó por Chile (casa Parra). Y en el reencuentro, John confió: "Jerry, nosotros somos demasiado jóvenes para retirarnos. Nos retiraremos cuando tengamos ochenta. No queremos vivir en Ascot, queremos hacer cosas".
Yoko agregó: "Nosotros queremos hacer cosas dentro del movimiento para cambiar América; armar un nuevo conjunto, tocar y devolver todo el dinero a la gente".
Jerry sería el consejero político y administra el dinero y cómo debe disponerse. Los Lennon se mudaron del Regis Hotel a un departamento del Village y en una entrevista en la cama para la TV francesa, se declaró la integración de la nueva banda y Yoko dijo: "Todos nosotros somos artistas, todos somos genios, pero estamos bloqueados y castrados desde el nacimiento por nuestros padres y escuelas".
Un gran número de estaciones de radio recibió recientemente cintas de los Lennon con dos nuevas composiciones: "Luck of the Irish" y "Attica State"; según Lennon "es la misma evolución que sucede dentro de mucha gente. Antes, Yoko no quería envolverse en nada que no fuera en pro de la paz".
Vueltos a Nueva York, deciden informarse acerca del líder revolucionario John Sinclair.
En octubre de 1964, John Sinclair, poeta, volvióse el primer miembro de la nueva comunidad hip de Detroit, produciendo conciertos, lecturas de poesía, comenzando una escuela libre, publicando revistas y libros. Comenzó así a manejar los grupos de Avant Rock, como MC5 y UP ("la idea es hacer la música lo más real y humana posible, que destruya la separación entre las pop stars y la audiencia sentada a sus pies"). Grabaron el primer LP para Elektra el 31 de octubre de 1968... y John Sinclair formó el White Panther Party, con él como ministro de información proponiendo "colocar la revolución cultural en un explícito contexto político, uniendo la cultura del rock and roll y el hacer el amor en las calles, con la auto defensa armada y lo que Eldridge Cleaver y Huey P. Newton llamaron el "Movimiento radical nacional madre". Los White Phanters consideraron al MC5 como su principal arma. Esta historia empieza, cuando termina encarcelado para sacarlo de circulación.
Dos días después de recibir la información, Jerry recibió un llamado de Yoko invitándolo a escuchar la nueva canción que John había compuesto:

It ain't fair, John Sinclair,
In the stir for breathing air
Won't you care- for John Sinclair
In the stir for breathing air
Let him be, let him free
Let him be like you and me.

En este momento de la historia, la Suprema Corte del Estado de Michigan estaba planeando escuchar la séptima apelación de John Sinclair. The Rainbow Peoples Party (la transformación del White Phanters), planeaba la concentración masiva para culminar con la "Semana de Libertad de John Sinclair".

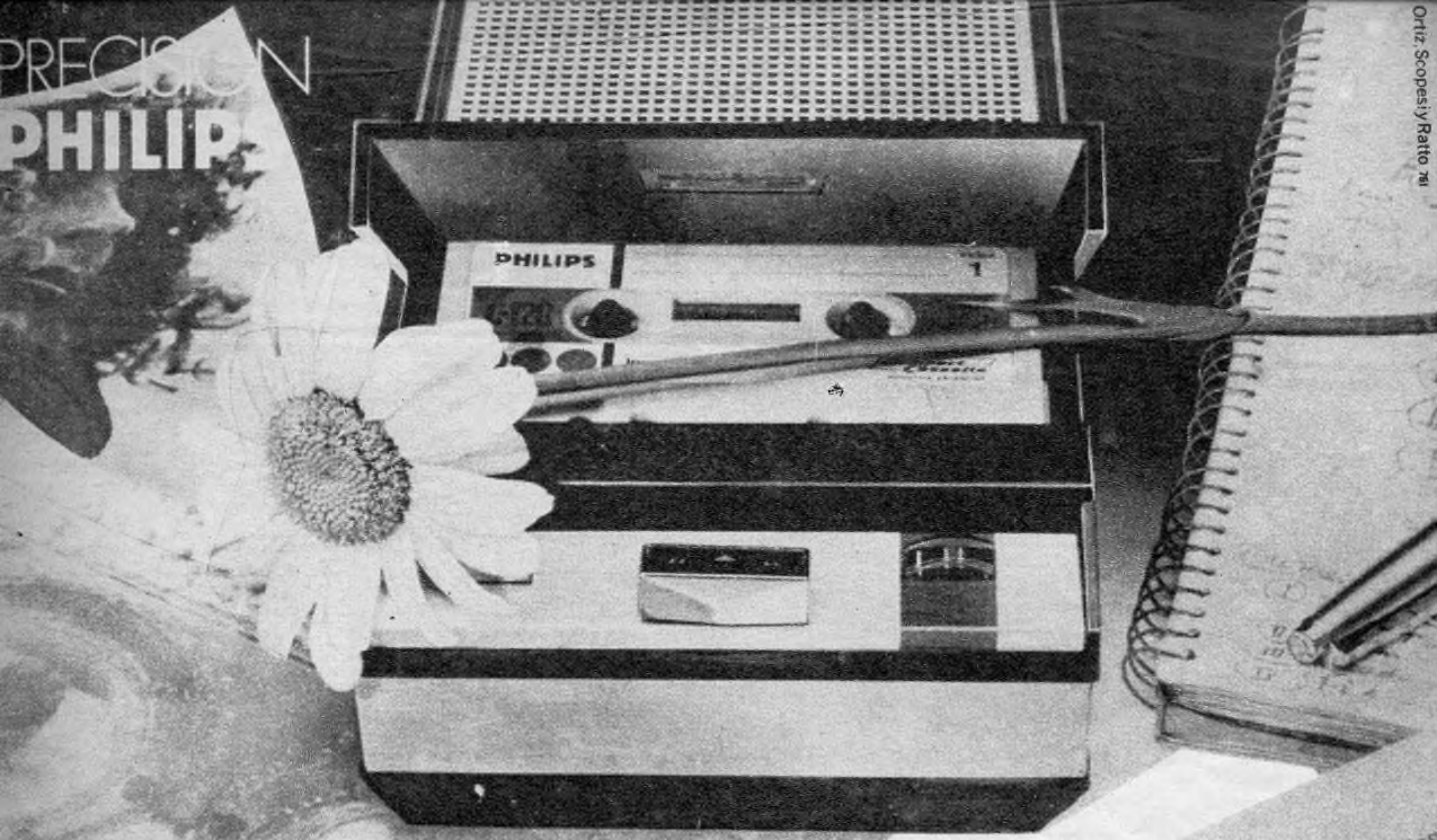


Leni (esposa de Sinclair) estaba en el teléfono hablando a Yoko. Planeando para una presentación especial agregándolos a la lista de invitados: Bobby Seale (Black Panthers), Rennie Davis, Ed Sanders, Stevie Wonder, Dave Dellinger, Father Groppi, Marge Tobankin of the National Student Association, Allen Ginsberg, Jonnie-Lee Tillman of the National Welfare Rights Organization (ayuda social), Jim Fourant of the Gay Revolution Party, Jerry Rubin, Phil Ochs, Sheila Murphy of the Labor Defense Coalition, The Up, Archie Shepp, Commander Cody, Seeger, Teegarden, van Winkle, Mrs. Elsie Sinclair, Leni Sinclair, David Sinclair and David Peel.
A las 10:05 PM en el Chrysler Arena, donde se juegan partidos de Basketball, 15.000 concurrentes habían agotado los asientos (la prensa se preguntaba si la gente iba a pedir la libertad de Sinclair o a ver a John Lennon). Se transmitió una comunicación telefónica con John Sinclair en la prisión, a través de alto-parlantes, con su hijita. La respuesta era clara, fueron a ver a John y Yoko, porque tenían una canción sobre Sinclair. Se sucedieron los discursos donde Bobby Seale se rebela del "nacionalismo negro" al intercomunalismo; y otras sutilezas que marcan el renacimiento, la resurrección del movimiento, ahora más activo y organizado que nunca. Y finalmente la presentación de John y Yoko, ambos vestidos con camperas negras sobre una remera con la cannabis impresa y la leyenda de "John Sinclair Libre", acompañados por Leslie Bacon en otra guitarra y Rubin en conga. John interpretó: "Attica State", "Sisters O Sisters", "Luck of the Irish" y, finalmente, "John Sinclair". La crítica tomó ésto bastante mal. Yoko estuvo disgustada.
John y Leni le explicaron: hubo siempre dos músicas en el West (Oeste) y en el Este (East). Una forma para entretener a los aristócratas; la otra folk, para expresar las emociones y opiniones políticas del pueblo.
Más tarde las canciones folks de esa época, pop... se volvieron intelectualizadas y empezaron a perder el sentido original y su función. Los aristócratas de nuestra edad, critican la calidad musical por no alcanzar sus pretensiones. Eso fue, porque ellos perdieron sus oídos para entender el tipo de música que se estaba interpretando.
Era música junto a la idea; el mensaje es la música. Volvemos al concepto original de la canción folk: como los periódicos, la función era presentar el mensaje exacto y velozmente. Y ese es el sentido; fue tan divertido como puede ser un diseño de un periódico. Estaba supuesto para estimular a la gente, a la audiencia, a pensar "es tan simple que yo también lo puedo hacer". No para alienarla con profesionalismo, pero sí comunicarles el hecho de que ellos pueden ser tan creativos en el escenario y darles coraje a que hagan sus propias composiciones, más que a que se sienten y aplaudan.
Antes de terminar, sobre el escenario, John dijo: "Estamos acá no solamente para ayudar a John y exponer lo que sucede, sino también para mostrar y decir a todos ustedes que apatía no es ésto; Oh, entonces el poder de las flores, no tuvo éxito, entonces ¿qué?, empezamos de nuevo".
A los tres días Sinclair estaba libre, etc.
Yoko: "Esperamos que seas el primero. Nosotros vamos a seguir hasta que todos los hermanos y hermanas estén libres de las prisiones, dentro y fuera de las paredes".

María Marta Fernández y Pedro Pujó



Eldridge Cleaver: antigüo jefe de los Panteras Negras, a su vez padre de los Panteras Blancas.



«"El Bocho"» de Philips está en todas.

Memoriza cualquier clase o lección.
(Vas a ver la de exámenes que te salva "El Bocho"!)
Se maneja con 2 botones.
Graba y reproduce la música de tu preferencia.
Papá lo puede pagar en cuotas fáciies. Y usarlo en el coche con la unidad de montaje Philips.
Con la Precisión Philips inventamos el sistema a cassette.
Y ahora, "El Bocho".

Grabador portátil Philips a cassette.
«El Bocho»

...ore con el respaldo
...hilips Service
...ERVICE

PHILIPS

Ortiz, Scopesi y Ratto 761

EL GATO VOLVIO A VIVIR



O se lo considera sólidamente ubicado entre los cinco más grandes compositores de todos los tiempos, o se lo recuerda vagamente como un nombre extraño en la escena inglesa, que brilló brevemente ante nuestros ojos y luego se esfumó. Hace cinco años Cat Stevens empezó la escuela de arte, y surgió en un debut brillante, con "I love my dog", "Matthew and Son", "I'm gonna get me a Gun", "First Cut is the Deepest". A los diecisiete años ya era todo un ídolo pop.

La gente se lo disputaba en las fiestas, lo tironeaban de las manos, lo arrinconaban para decirle lo mucho que amaban su trabajo. En Inglaterra aparecían disparatados comentarios en cada publicación que podía conseguir que alguien lo viera; su imagen figuraba en la tapa de casi todas las revistas musicales. Los fotógrafos sacaban instantánea tras instantánea.

Y además, toda la escena lo incluía en sus reuniones, grandes celebridades pedían su compañía en los lugares de moda.

Managers, músicos, fans, críticos, todos exaltaron su ego hasta el punto de marearlo.

Cuando él habla de su pasado, actualmente, con una voz y una expresión tales que aquí simplemente no existen, hace que uno desee haber estado allí, para ver lo atroz de la escena cuando uno es super-estrella: banderas, estandartes, cornetas, el escandaloso ego.

Hablando con él en su camarín en Buffalo, durante una gira con Traffic, no recuerda en nada a aquella estrella feroz de mediados de la década del sesenta.

Tiene una belleza blanda y amable en los rasgos de su cara, como un ángel de una pintura del Renacimiento; la mirada inocente, el modo tímido, y lo delicado y joven de su voz, lo hacen visiblemente menor de los 22 años que tiene.

Su expresión es más oscura cuando habla de sus primeras sesiones de grabación, en las cuales las reglas y propósitos del productor no se avenían con las suyas. La multitud de músicos del estudio estaban aparentemente impresionados con eso de ser una super-estrella, y, como consecuencia, los productores sobrecargaban a Cat; en esas condiciones era muy difícil llegar hasta Cat Stevens.

"Teníamos un conjunto formado por veinte partes", recuerda Cat con disgusto. "Cada vez que estábamos en el estudio, nadie estaba realmente interesado en lo que hacíamos. Iban solamente a que se les pagara."

Lo que más lo deprimía era que la compañía grabadora elegía las canciones más comerciales, más impactantes o las más simples, y las lanzaba. Sus propias sugestiones eran ignoradas.

En un principio pensó que él podría hacerse cargo de todo. Pero luego la organización empezó a fallar, las canciones no se promocionaban, y en corto tiempo se encontró en medio de una larga serie de desastrosos fracasos, que empezó, irónicamente, con "Bad Night" (Mala Noche). El desastre también se materializó en él mismo, cuando tuvo que ser hospitalizado, por tres meses, en septiembre de 1968, enfermo de tuberculosis. Después viajó, hizo amigos (nunca había tenido antes), y reflexionó sobre la forma de vida que había llevado hasta entonces.

"Medité sobre todo eso por un tiempo, y luego de repente me di cuenta de qué era lo que quería hacer. Quería hacerlo todo de nuevo, y hacerlo bien, sinceramente; antes todo era muy desordenado. Todavía no tenía mis ideas definidas; estaba completamente dado vuelta."

"Me di cuenta de que aunque me pasara todo el tiempo trabajando y esforzándome, todavía no conocía a nadie. Estaba solo. Me preguntaba qué sentido tenía vivir aquí si tenía que vivir solo. Decidí reunirme conmigo mismo. Había sido por un momento una figura pública, pero no conservaba más que lo que yo sentía. Es muy lindo sentir algo, pero también es importante saber qué es lo que uno siente."

Casi hace un año, Island Records lanzó "Mona Bone Jackson", el primer álbum de Cat en dos años. Era un maravilloso y simple resumen introspectivo. El tocaba el piano, el órgano y la guitarra, y lo acompañaban una guitarra adicional, un bajo, flauta y percusión. El engranaje era ideal, y las letras voz y música encajaban perfectamente. Pero a pesar de todo, el soberbio álbum no recibió elogios de parte de los críticos ni de las revistas especializadas. Solamente una banda, "Lady D'Arbanville", alcanzó el cuarto puesto en los rankings ingleses, y fue un hit regional en Canadá.

El recientemente lanzado "Tea for Tillerman" —una extensión de la idea básica expuesta en su álbum anterior—, es probablemente, el mejor disco, el más simple, que ha aparecido en los últimos cinco años.

Aunque se desvía un poco del estilo de su primer álbum, es inmensamente popular en Norteamérica (y ya antes en Inglaterra), a causa de: 1) la gira con Traffic; 2) las apariciones individuales en The Bitter End, de Nueva York, y en Doug Weston's Troubador, además de la publicidad que le diera A&M Records (distribuidora norteamericana).

Su éxito trae implicado que Cat vuelva a encontrarse en el super-estrellato y sus complicaciones. "Espero no llegar nunca a ese punto; estoy alerta, y si eso sucede, me daré cuenta. Realmente, lo único que se puede hacer es separarse, porque no es por dinero".

"Pienso que tengo bastante que hacer conmigo mismo por el momento. Antes era débil; estaba dispuesto para cualquier cosa como ésa. Ahora me veo mucho más fuerte.

"Los discos están empezando a marchar. Y voy a apurarme de nuevo. Nunca voy a volver a lo de antes. Creo que eso es lo que pasó con The Band; su tercer álbum era de ese estilo.

"Los dos LP fueron bien recibidos en Inglaterra. Esto me da mucha libertad de hacer lo que quiero. Allí la gente siempre ha estado dispuesta a escuchar lo que hago, aunque sea malo, como en los viejos tiempos."

La canción "On the Road To Find Out", del nuevo disco, es la más autobiográfica de su material. Relata sinceramente su experiencia de encontrarse consigo mismo, y termina: "Entonces encontré mi cabeza un día, cuando ni siquiera estaba intentándolo..."

"Uno no puede planearlo", advierte seriamente. "Simplemente sucede, y ése es el momento. Uno debe alcanzarlo. Uno pienza: se ha ido, completamente. Y debe dejar que el instinto lo guíe. Ni siquiera estaba intentando dejarme guiar por el instinto; ni siquiera estaba intentando. Ese fue el momento en que yo estaba descansado y listo para tomarlo."

Cat ha hecho también algo muy sutil para la música pop: ha inyectado un sentido de dualidad. Pinta los retratos de sus canciones con un dejo de ironía y una pizca de temor, y de algún modo, nunca abandona un delicado equilibrio de pesimismo y optimismo.

Por ejemplo "Father and Son" (Padre e hijo), muestra dos contrastantes maneras de ver la vida: un padre sabio y experimentado aconseja a su hijo que éste no es el tiempo de hacer cambios, que descanse, que no se complique; el hijo contesta que siempre ha sido la misma vieja historia. "Desde el momento en que pude caminar, siempre me ordenaron escuchar, ahora hay un camino y sé que tengo que ir".

"Me he dado cuenta; he perdido mi ego", dice Stevens. "Eso es lo principal. Así es como pude escribir una canción con dos personajes. Los dos tienen razón. Si uno toma varias canciones, lo más probable es que sea solamente una persona la que dice las cosas, y está expresando solamente una idea, bastante definida. Pero yo ya no me siento tan definido con respecto a mí mismo. He sufrido un gran golpe, y es que a veces siento un poco de temor de no tener esa confianza que tiene otra gente, porque no pienso en eso.

"Antes que nada, uno hace las cosas para uno mismo. Ese es el comienzo. Uno se ama. Para mí sería inútil escribir canciones para mí solamente, si pensara que yo estoy escribiéndolas y nadie va a oírlas nunca. Directamente no lo haría, porque de todos modos, ya las tengo en mi cabeza. Lo bueno es esparcirlas, conseguir que la gente las diga lo mismo que yo. Esa es la recompensa."

Cat describe lo duro que fue luchar para desterrar su ego y volver a la olvidada naturalidad. "Simplemente encontrar el punto de partida, puede durar largo tiempo. Una vez que se lo ha encontrado, uno puede caminar millas. Yo estoy ahora en eso. Puede tomar 50 años. Yo tuve suerte, porque tuve una enfermedad que me ayudó a acercarme al lugar de donde vine.

"Hay algunas personas que son de una manera cuando salen y cantan, y de otra cuando escriben a sus amigos y cuando se encuentran y hablan con ellos. Lo bueno, para mí, es poder unir esos dos mundos. Si uno realmente dice algo a alguien, y esa persona te escucha, y te mira, y entiende lo que quieres decir, entonces eres alguien. Así es la única manera de sentirse bien, como en casa. Mucha gente corre alrededor de pequeñas partes, un pedacito aquí, un pedacito allá."

El regreso a su mezcla de pesimismo y optimismo para explicar

su posición actual. "Me siento los dos extremos, es lo mismo. Como "Maybe you're Right, Maybe You're Wrong" (Tal vez estés acertado, tal vez estés equivocado), del primer álbum. Quiero estar en el medio, porque me sirve de guía.

"No tiene sentido ser feliz mientras todos los demás no lo son; hay tanta gente infeliz que tenemos que ubicarnos en este punto de visvista para acercarnos a ellos. Además, aunque uno sea muy feliz: yo también puedo hacerlo. Y así es mucho más fácil."

En este caso el ejecutante es a su vez también productor; ha trasladado el concepto a la realidad, con remarcable elegancia. La electrónica en las grabadoras, es algo extremadamente estructurado, y la artificialidad en el núcleo creativo ha impedido el desarrollo artístico de buen número de músicos. Pero gracias a la calma seguridad de Stevens, el productor Paul Samwell Smith, un pequeño grupo de músicos, y la compañía grabadora no ha habido defectos.

"Da mucho trabajo", dice Cat, sonriendo, "Uno tiene una canción, e inmediatamente quiere ponerle batería, bajo, y tenerla lista. No voy a hacerlo más. Quiero sorprenderme. Tiene que encajar perfectamente, no con la batería, ni con el ritmo; tiene que ser mucho más que eso, el salvajismo que uno consigue a veces en una canción. Es por eso que de repente rompo en la mitad, completamente. Hay gente. Uno para, y vuelve a empezar. No hay necesidad de tocar tan fuerte; cuanto más tranquilo y suave uno toca, más lo escucha el público."

Cat escribe sus canciones en momentos en que no está pensando en hacerlo, cuando no está suspendido en ninguna dirección en particular.

"Puedo hacerlo en cualquier parte, pero tengo que estar solo. Si hay alguien en el cuarto, mejor, porque me da algo para empezar, el ritmo, o algo. Pero para terminar, para introducirme en esos caminos intrincados, tengo que estar solo.

"Lo que más me gusta es escribir las letras. Algunas veces se me ocurre una melodía, y me pregunto: ¿qué es esta melodía, por qué la escribí, cuáles son mis sentimientos, qué significa esto emocionalmente para mí? Cuando lo descubro me digo: Adelante, esto es sobre lo que voy a escribir.

Después de una pausa, agrega: "En el estudio siempre hay que volver a empezar. Uno ha escrito una canción, y por lo tanto tiene que cantarla, y después grabarla, y volver a crearla. Prácticamente, uno tiene que volver a escribirla: nunca es lo mismo que uno escribió al principio."

Sin embargo, Cat ha lanzado dos extrañamente hermosos álbumes, bastante sólidos como para ser una buena colección de simples. Las imágenes son libres y reales, y la música profundamente reconfortante; a pesar de esto, he aquí el final de una historia que se cierra sin revelar en absoluto todo lo que todavía hay para decir. Tal vez un tercer álbum complete el relato.

Lo importante es que algo está ocurriendo entre los compositores británicos, y la gente debe saberlo.

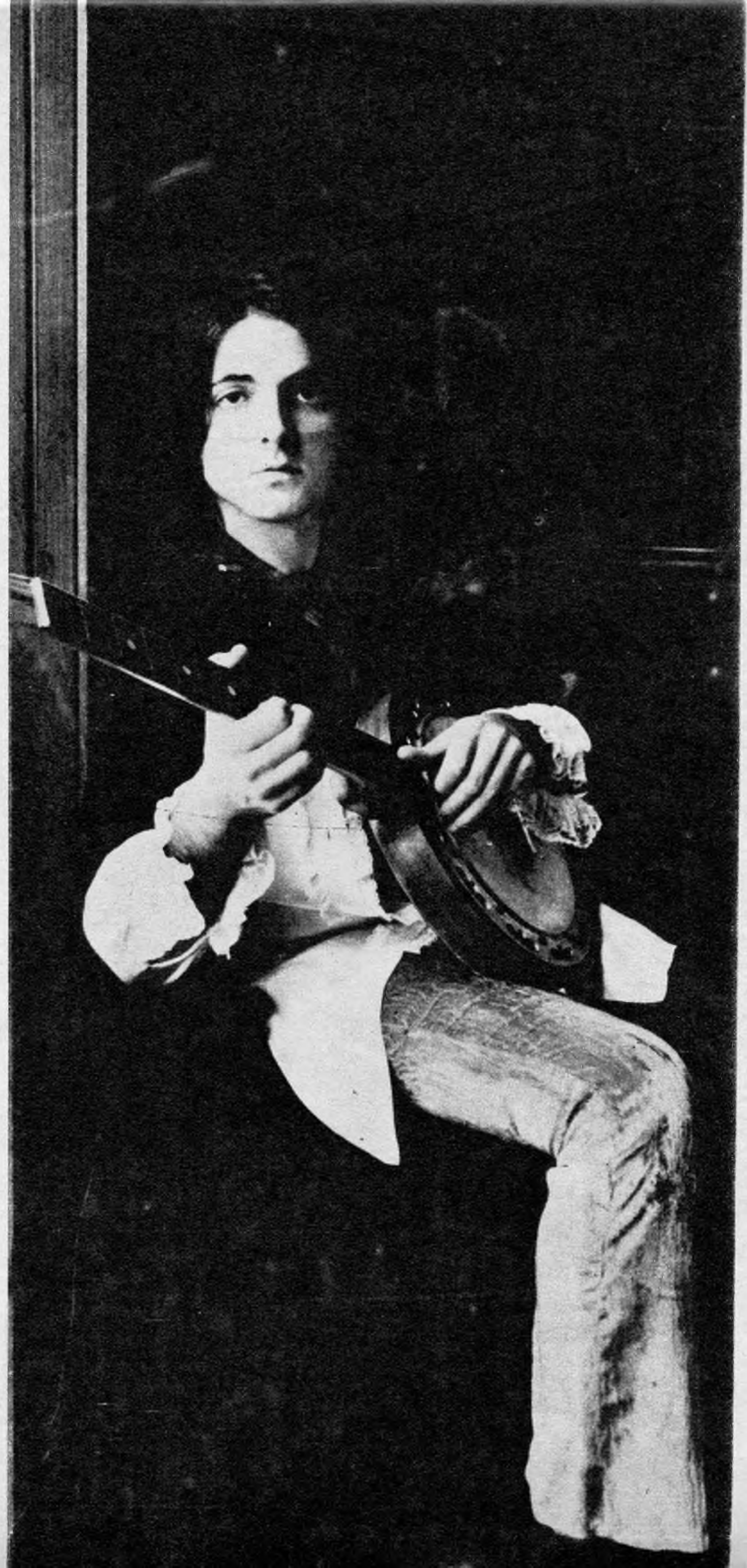


LOS MEJORES POSTERS DEL AÑO

Hace pocas semanas fueron designados como los "Posters del año", un lauro que catapultó al milanés Fabio Traverso, 19 años, a la fama internacional a través de sus interpretaciones de los artistas del rock más importantes como trovadores del renacimiento. O más o menos, a cada uno de ellos, en verdad, Traverso les buscó una identificación. Para George Harrison la afinidad fue planteada con la libertad de los marinos ingleses, mezcla de románticos y flemáticos bucaneros, a Brian Jones, Traverso lo interpretó en un exótico rol femenino; a Jimi Hendrix como un libre pensador de la época, casi un revolucionario a la francesa; John Lennon tuvo un destino más español, más guerrero, más quijotesco, al estilo de las pinturas de Velázquez.

Pelo consiguió en exclusividad para América Latina los derechos de Fabio Traverso para publicar sus posters (los más solicitados en Europa y Estados Unidos actualmente) y desde el próximo número comenzará a aparecer la primera serie. Una primicia que nos place por la sutileza crítica del autor y por el reconocimiento mundial que han logrado sus trabajos y que nosotros podemos presentar en exclusividad a nuestros lectores.







Los monstruos llegaron en el 72!



The London Howlin' Wolf Session — Eric Clapton • Steve Winwood • Byll Wyman • Charlie Watts intérpretes
rolling stones **5635**



Led Zeppelin atlantic **5630**



Cat Stevens island **5627**.



Lo mejor de Aretha Franklin
atlantic **5623**



Trafalgar — Bee Gees
polydor **5626**



Last Exit/Traffic
island **5629**

La avanzada de tu música preferida
en una progamación fuera de lo comun

PRODUCIDO POR PHONOGRAM S.A.I.C.



LA CRESTA Y LO CLASICO

Frente al confuso escenario de Agrodome, Vancouver, Canadá, podría haber estado cualquiera de los viejos espectáculos viajeros de Rock 'n' Roll de la década del Cincuenta. La gente con pelo largo y blue jeans gruñía y giraba al compás de la música, y en el escenario, una figura de overol rojo se trepaba en un piano y arrancaba el infierno del instrumento, golpeándolo con sus puños.

La canción era "Whole Lotta Shakin' Goin' On", y si uno hubiera llegado tarde al espectáculo, habría jurado que era un retroceso mental a un concierto de Jerry Lee Lewis en sus comienzos.

Pero el cantante y pianista no era Jerry Lee Lewis, y los espectadores eran, sin lugar a dudas, clásicamente 1972. La única actuación que la mayoría del público había tenido de Jerry Lee fueron viejos hits en los 40 tops de la radio local.

Paradójicamente, el pintoresco ejecutante era Elton John, la recién lanzada superestrella que ha hecho más que ningún otro solista para introducir el mundo de la gente joven en la forma clásica musical.

"Whole Lotta Shakin' " es justamente el número de cierre de su show, una especie de sabroso retroceso para demostrar que, a pesar de su devoción por Dvorak, Tchaicovsky y Brahms, no ha olvidado las raíces del Rock 'n' Roll.

Elton John está montando sobre la cresta de una ola, hasta el punto del agotamiento. Cuando llegó a Vancouver, todavía no estaba ni a la mitad de camino de una gigantesca gira a través de 57 ciudades.

Fuera de escena, después de la actuación, parece agotado. Pero se repone notablemente cuando empezamos a hablar de sus planes de grabación.

"En febrero grabé el álbum en vivo en los estudios ABC, de Nueva York. Tengo cuatro álbumes en los rankings ya, así que parecería que puedo sacar un álbum más en más o menos tres minutos."

El quinto álbum es realmente el primero. Titulado "Empty Skies" (Cielos Vacíos), no tuvo mucho éxito en Inglaterra, pero nunca fue editado en Norteamérica.

"Mi grabadora quiere mantenerlo en importación", dice Elton. "Opinan que es favorable para mi imagen mítica. De todas maneras, ya hemos lanzado mucha producción. «Empty Skies» todavía significa mucho para nosotros porque fue el primero... Tiene algo de buen material y otras cosas realmente tremendas. Como casi todos los primeros álbumes."

"Cometimos un error lanzando en Inglaterra el álbum en vivo. Las estaciones de radio de Norteamérica retuvieron las copias para importación y nos obligaron a lanzarlo aquí, aún cuando nosotros realmente no queríamos, a causa de la sobresaturación".

Discutimos sobre otro LP de Elton, la banda de sonido de "Friends" (Amigos).

"Es muy bueno para una banda de sonido", dice Elton, "pero no fue la continuación oficial de «Tumbleweed Connection»."

Elton ha visto la película "Friends" "9 millones de veces", pero insiste en que no es la clase de película que le gusta. "Soy muy difícil de complacer en cuestión de films. No hay muchas películas que me gusten demasiado. «Friends» es tan buena —o tan mala— como «Five Easy Pieces» (Cinco partes sueltas)".

Entre los films que le gustan figuran "Butch Cassidy", "Gimme Shelter", "Performance", "The Music Lovers" y "Trash". Mucha gente lo incitó a ver el "Satiricón", de Fellini, pero le pareció "un montón de basura. La fotografía era buena, pero la actuación, horrible".

Elton opina que "Tumbleweed Connection", a pesar de la comercialización de la grabadora, fue un álbum de concepto sobre la rebeldía del salvaje Oeste americano.

"Nosotros no intentamos hacer un álbum conceptual. Teníamos una tanda de canciones para grabar... más o menos 24. Cuando terminamos, elegimos las más orquestadas para el álbum "Elton John". "Ballad of a Well Known Gun", por ejemplo, fue escrita mucho antes de "Your Song". El material que no se editó en el "'Elton John" salió en "Tumbleweed Connection". No había planes especiales para que sucediera en esa forma."

"Tumbleweed" fue probablemente el retrato más exacto del Oeste del siglo XIX, siempre emergiendo de la escena del rock, pero Elton aclara que él no está interesado en absoluto en ese período, ni históricamente, ni desde ningún otro punto de vista.

"No me gusta el Oeste. Me parece tan polvoriento. Ni siquiera me gustan las películas del Oeste. Fue idea de Bernie Taupin".

Taupin, ejecutante de lira, es coautor de las canciones de Elton. Taupin y Elton John, componen sus canciones en una sociedad similar a la de Keith Reid-Gary Brooker, de Procol Harum. Los más astutos críticos de Rock han declarado que Elton John debe gran parte de su éxito al camino progresivo al Rock clásico, iniciado por Procol Harum

"Soy un ardiente fanático de Procol", dice Elton, "sólo he oído tres bandas de su nuevo álbum, «Broken Barricade» (Barreras Rotas), pero el álbum que realmente me gustó es «Home» (Hogar). Era muy sombrío y pesado."

"No pensé que hicieran un álbum que superara a «A Salty Dog» o «Shine On Brightly». Estuvieron increíbles. Procol Harum es un grupo fantástico."

Elton John también valora a Leslie Duncan, Carole King, Sea Train, Spirit y Leonard Cohen, y "más o menos mil personas más". "Mona Bone Jackson", de Cat Stevens, es uno de mis álbumes favoritos de todas las épocas. La carrera de Cat empezó en el Troubador, en Los Angeles, igual que las nuestras. El es un buen amigo. Realmente merecía subir.

Elton afirma que cada día están metiéndose más en la música clásica. "Me obligaron a tocarla desde chico, así que la odié por un tiempo. Pero ahora estoy volviendo a eso. Me gusta lo romántico —Tchaikovsky, Siberlius, Bach y Brahms—; y otros como Profokief. Nuestro arreglador, Paul Buckmaster, ha estado conectándose con el estilo de compositores como Dvorak. Hay muchas cosas realmente lindas en los clásicos.

A pesar de lo brillante de sus álbumes, Elton no parece (al menos superficialmente) preocuparse mucho por el suceso que obtengan. No fue una desilusión para él, que su destacado primer simple, "The Border Song" (Canción de la Orilla), no fuera tan gran hit como tendría que haber sido. "Había tres versiones distintas en circulación al mismo tiempo: la de Edwin Hawkins Singers, la de Aretha Franklin, y la mía propia, así que había tres posibilidades. No se puede seguir azotando siempre un caballo muerto".

A causa de la abundancia de su producción, Elton John no piensa sacar su sexto álbum hasta diciembre como mínimo. "Ya hemos terminado dos bandas, pero el resto no se hará hasta dentro de un tiempo. Para cuando regresemos de Inglaterra a fines de junio, tengo reservadas dos semanas en Suecia. Pienso que pasaré agosto grabando el álbum. Y tengo otra gira de tres semanas por EE.UU. en setiembre."

El próximo álbum será más como "Elton John". Será pesadamente orquestado, y usaremos más el sintetizador Moog. También haremos un poco de experimento. Tiene que ser un álbum interesante. Es probable que no salga hasta enero de 1972. Es necesario hacer una pausa grande ya que todos los otros álbumes han salido muy seguidos.

Elton desmintió las versiones en circulación de que se retiraría en 1973. "Estoy reventado de la armonía. Planeo dejar las giras regulares para 1973. Solamente saldré para Gracie Fields una especie de concierto—. Ustedes saben, nadie estará seguro de si será mi último concierto o no.

Quiero ir a Japón y Australia dentro de poco, y me gustaría tener más grabación y producción. Realmente me gustan mucho las giras por Norteamérica en este momento, pero en un par de años, ¿quién sabe? Puede llegar a ser una carga. ♣



reportaje a elton john

GRAND FUNK lo complaciente de lo progresivo

¿Qué pasa con el rock? ¿Ha crecido, no? ¿Quién se dio cuenta de eso? Esta nota está escrita, crudamente, por un crítico de 20 años. Con violencia, casi con bronca, descubre que todo el pasado está siendo "pisado", manoseado y utilizado por los grandes aventureros: ya hay conjuntos de música progresiva que lucran con el producto de los que trabajaron en serio en el pasado cercano. Uno de ellos es Grand Funk Railroad, el conjunto actual de rock más "importante" de Estados Unidos. Esta nota los descubre y los descarna, pero no se ocupa solamente de eso: le saca la careta a toda una generación que usa banderas de paz y amor de polietileno, amoldándose en la sociedad que le dieron sin aspirar a algún cambio que sea algo más efectivo que llevar el pelo largo. Una nota fundamental para comprender el proceso de toda una generación.

Treinta mil personas vinieron a ver a Grand Funk Railroad en Detroit. En esta ciudad les llevó cinco semanas a los Rolling Stones agotar las localidades, le llevó nueve días a Elvis Presley, dos días a los Beatles Grand Funk lo hizo en dos horas y quince minutos.

El promedio de venta de discos en 1970 de Grand Funk Railroad fue de un disco comprado cada 3,53 segundos todos los días del año. Grand Funk vende en estos días en Estados Unidos más discos que ningún otro. Puede atestar cualquier sala de recitales más rápido que cualquier banda activa en la actualidad. Lo hace pese al hecho de que la prensa musical *hip* los aplastó con ambos pies y después procedió a ignorarlo.

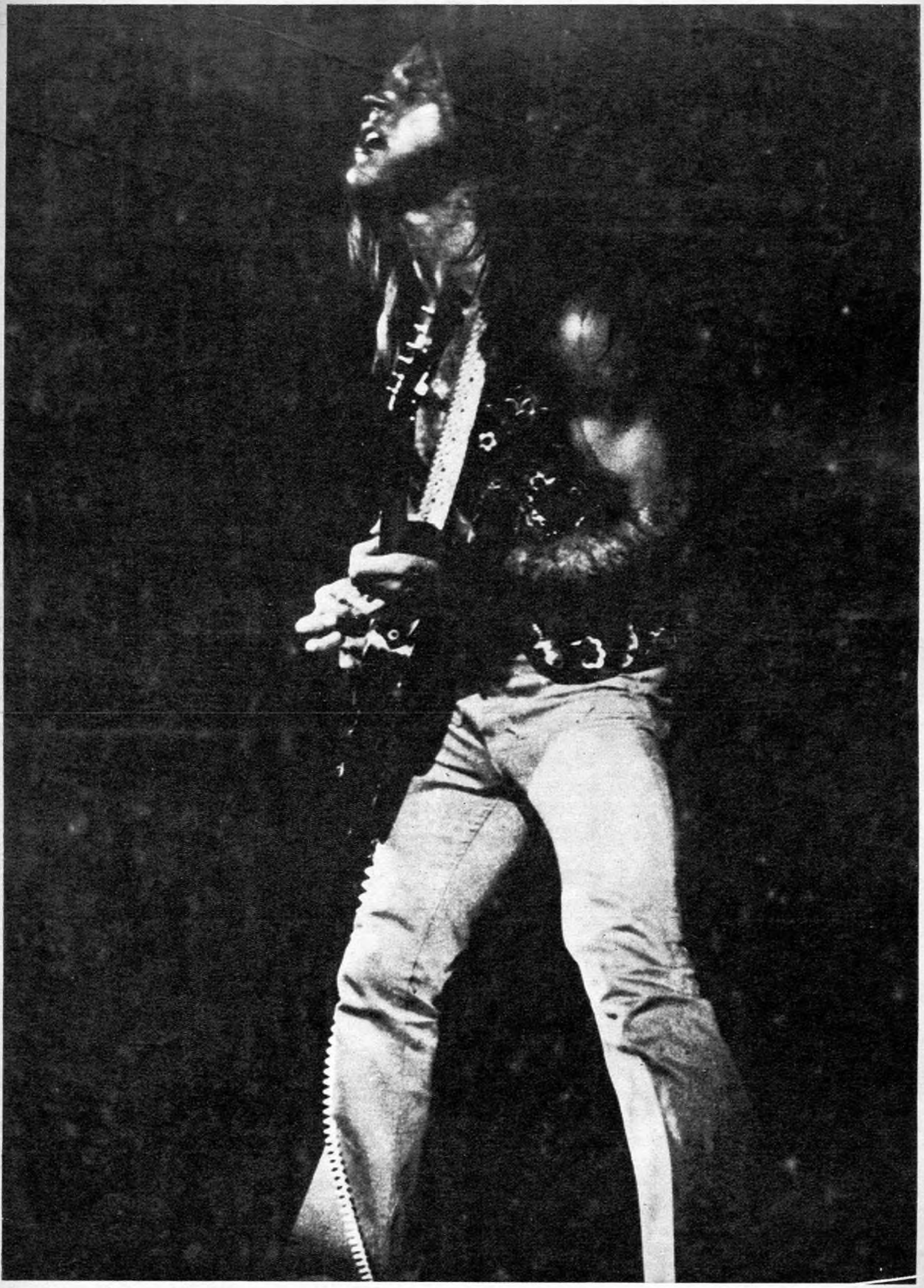
El periódico *Rolling Stone* condenó su primer álbum con un solo párrafo, y luego, no obstante el hecho de que Grand Funk sobrepasaba en ventas a todos los conjuntos norteamericanos de rock and roll, no se dignó siquiera a comentar sus discos durante un año. Comercialmente hablando, se trata del número más exitoso en la historia del Rock, a despecho de una casi total ausencia de cubertura radial, y un unánime desprecio de la crítica.

Los cronistas de Rock rivalizaban entre sí para ver quién salía con mayores denigraciones hiperbólicas sobre las aptitudes musicales de la banda. Entretanto, todos sus álbums acuñaban oro, los dos últimos en el primer día de difusión, y Grand Funk pasó a ser el segundo número en la historia que dio un recital como solista en el Shea Stadium. El primero, los Beatles. Le llevó a los Beatles ocho días agotar las localidades para las 55 mil butacas del estadio. Grand Funk lo hizo en 72 horas.

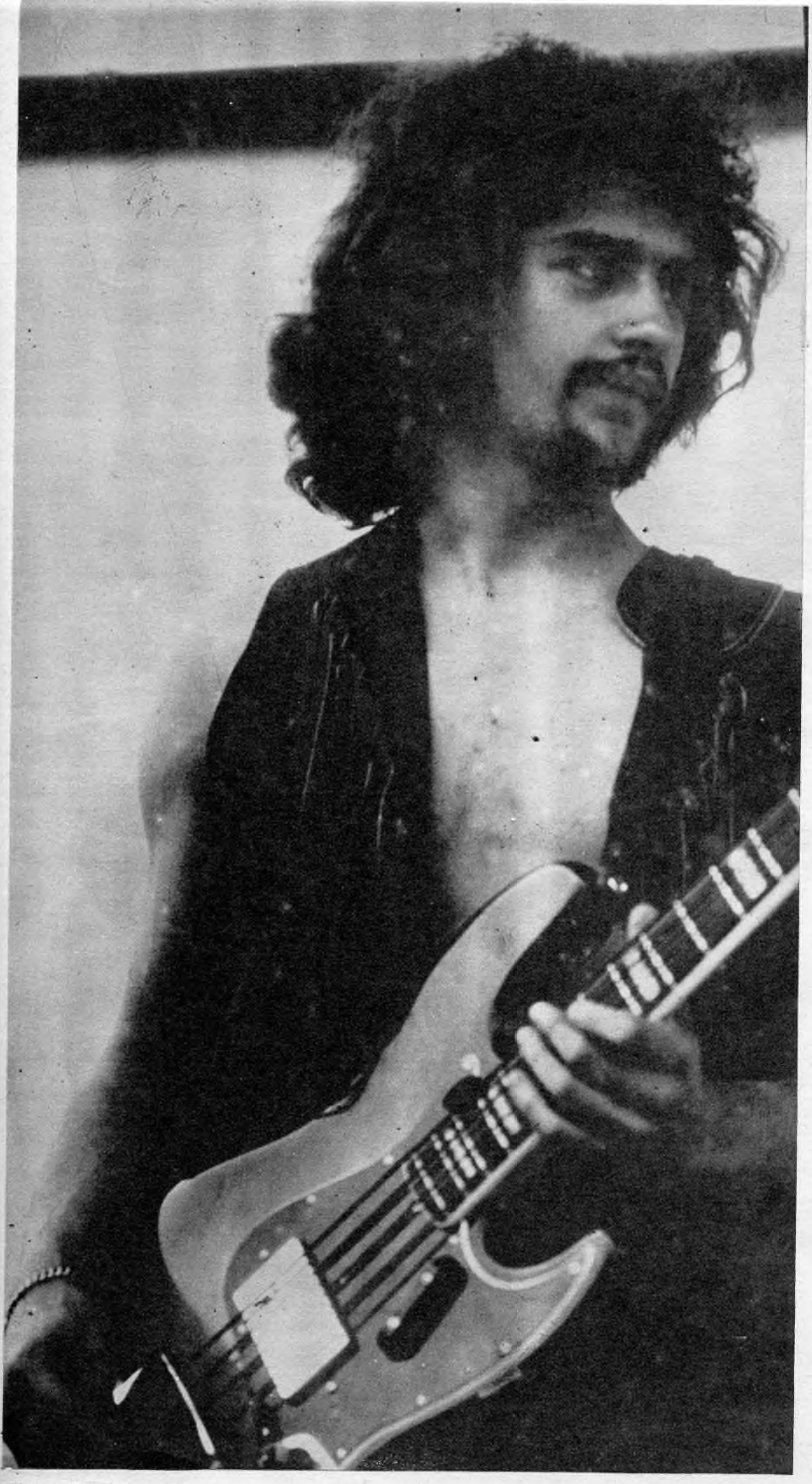
La cosa más extraña sobre Grand Funk es que era la peor banda profesional de Rock que he visto. En su concierto gratuito en el Hyde Park me fui después de los primeros veinte minutos, como lo hizo un par de miles de personas. En resúmen, me burlé de ellos diciendo: "¡Qué grupo de mierda!" y me fui a los Estados Unidos de vacaciones. Sin embargo, una vez en el territorio natal de Grand Funk, me di cuenta que son demasiado importantes como para ser ignorados. Aunque poca gente encima de los 18 años ha sido capaz alguna vez de discernir algo siquiera vagamente disfrutable en la música de Grand Funk, aunque todos los autoelegidos críticos de la nueva cultura en los medios de comunicación lo han rechazado de plano, la gente que compra discos y va a los recitales ha salido y se ha encontrado con unos nuevos héroes.

La industria de The Grand Funk Railroad está centrada en torno a cuatro personas. Tres de ellas tocaban en el grupo, y la cuarta actúa como administrador, publicista, productor y portavoz. Los tres músicos son Don Brewer (22, baterista y ocasionalmente cantante), Mel Schacher (20, bajista) y Mark Farner (22). Farner es el foco del conjunto, visual y musicalmente. Escribe virtualmente todo el material del grupo, es la primera voz, y toca guitarra, teclado eléctrico y arpa de boca, y luce de acuerdo a lo que toda chica de trece años tiene como idea de la Estrella Ideal del Rock and Roll. El ha sido bendecido con rasgos angélicos, cabellos rubios largos hasta el tórax, un pecho velludo, bíceps abultados y considerable agilidad. En contraste, los otros dos son inclasificables en apariencia. Brewer ostenta una melena Afro, y un rostro redondo, amistoso, preocupado. Cualquier pundoroso productor de TV lo programaría como el payaso del conjunto. Schacher es flaco y melancólico, con cabellos enmarañados y una selección variable de barbas y bigotes. Ninguno de ellos posee el más leve atisbo de carisma o personalidad.

El cuarto es quizás el más interesante. Devotos del circo de los 40 Hits Topes norteamericanos de mediados del 60 tal vez recuerden a Terry Knight and the Pack, que tuvieron algunos pequeños éxitos al



Mark Farner



Mel Schacher



promediar la era de los Beatles. El batero de The Pack era Don Brewer, y durante un breve lapso Mark Karner tocó el bajo. Eventualmente, Knight y los Pack se separaron. Al comenzar 1969, lo restante del paquete, llamado los Fábulous Pack y abarcando a Farner, Schacher y Brewer, contactó a Terry Knight pidiéndole ayuda y trabajo. Knight, a esa altura en el equipo de productores del sello Capitol, aceptó firmarles un contrato bajo la condición de que implícita e incondicionalmente obedecieran sus órdenes. Los rebautizó Grand Funk Railroad (frase de una de sus canciones) y los puso en la tarea de ensayar y componer. Cuando los consideró a punto, los situó en el elenco del Atlanta Pop Festival. Llegaron allí desconocidos y virtualmente sin ser anunciados, y una hora después 180 mil personas estaban a sus pies.

La pregunta inevitable es ¿por qué? Todo el que alguna vez logró un éxito comparable en el Rock ha contribuido en algún nuevo aspecto a la cultura. Los Beatles, los Stones, Bob Dylan, Jimi Hendrix, los Cream, y Crosby, Stills, Nash and Young, todos han modificado de alguna manera el rostro del rock and roll. Grand Funk nada agrega a lo que ya tenemos. Su música es un refrito a medio digerir de todos los más voluminosos lugares comunes de los últimos cuatro o cinco años, tocado de modo más o menos habilidoso pero sin la menor imaginación. Brewer es pura mano pesada en la batería con el sonido más espantoso que pueda imaginarse. Es difícil decidir si irrita más cuando golpea los parches como una monótona topadora, o cuando con mayor ambición se traba con los palillos. Schacher mantiene su bajo en un tono rechinante y pastoso, tocando líneas simples, repetitivas y aburridas extraídas de las mismísimas profundidades de la monotonía, líneas que eructan a la par de la batería. "En la mayor parte", dice, "el baterista y yo tratamos de mantener juntos un impulso fuerte para respaldar a la guitarra. Los rellenos y los *riffs*, debés haberlos escuchado antes: has escuchado algo de eso porque es como el rock fuerte básicamente *hard-rock*. La cosa principal consiste en mantener una pauta fuerte y constante. Ese es todo el asunto sobre el grupo".

Pese al desdén, cierta mínima cantidad de creatividad se requiere para componer suficiente material original para tres álbums y medio, y para interpretarlo, no importa cuán

la teoría del bobo-rock

débiles y poco inspiradas sean las canciones y las presentaciones. Cualquier creatividad que Grand Funk pueda poseer pertenece a Mark Farner. Farner en guitarra es pasable, con el teclado acierta, mientras en arpa de boca es lo peor desde el *boom* de Rhythm and Blues británico de 1964. Canta con el vibrato exagerado perpetrado por vez primera por Jack Bruce, pero con nada del tono o del fraseo de Bruce. Sus canciones son frágiles y olvidables, y la trivialidad de sus letras resulta dolorosa. Su puesta en escena de *Dynamic* es una aguada parodia de las tumultuosas y armónicas primeras presentaciones del finado Jimi Hendrix. Sus buenos momentos son escasos e invariablemente los arruina pronto. ¿Entonces por qué, por qué Grand Funk Railroad?

La Teoría del Chicleglobo de Murray sostiene que el bobo-rock de cualquier era es fácilmente una adulteración que explota a la música pesada, progresiva y exploratoria de la temporada anterior. Así, los Monkees de 1966-68 explotaron y adulteraron la música y el estilo de los Beatles de 1964-65. Los Monkees redujeron los discos, *shows*, personalidades y películas de los Beatles a su más bajo común denominador y limpiaron la pizarra. Del mismo modo, Grand Funk copia la música y el estilo de presentación de los pesados de 1967-69 como Jimi Hendrix, Cream, los Who, Jeff Beck, Vanilla Fudge y Led Zeppelin. Pero la potencia genuina, la sofisticación lírica y musical, la inventiva y la habilidad escénica de todas esas bandas se ha perdido. Todo lo que resta es una languidez rasposa y aniquilante, y un exhibicionismo melodramático, disperso. Y más importante que todo, falta el neto virtuosismo instrumental. Así como los Monkees (y/o sus gerentes, productores y directores) podaron expertamente todo lo que fuera incomprensible para los chicos de diez años, así Grand Funk (y/o Terry Knight) descartaron todo salvo las porciones más accesibles del estilo Hendrix-Cream-Beck. La mayoría de los seguidores de Grand Funk está entre los 10 y 16 años. Sus discos se han vendido a clientes de hasta seis años.

En este punto, sería apropiado citar un ejemplo de la prosa de Terry Knight. Esto adornó el reverso de su tercer álbum, *Closer to Home* (Más cerca cerca del hogar):

"Grand Funk ha madurado, y de eso se trata este álbum. Su música es y ha sido siempre claramente un reflejo de la generación más consciente, más madura, en la historia del mundo, un mundo que ella heredó lleno de violencia, contaminación y adultos desesperados, agonizantes. Como la generación a la cual pertenecen, su primer álbum grita: ¡Este soy yo... esto es lo que veo! El segundo creció mientras ellos crecían: ¡Este soy yo... esto es lo que siento! Y ahora con éste, el tercero, juntan sus manos con sus millones de hermanos y hermanas y dicen: "¡Este soy yo, esto es hacia donde voy!

Ellos son tres que pertenecen a la Nueva Cultura avanzando en su viaje final a través de un mundo moribundo... buscando un camino para llevarnos a todos MAS CERCA DEL HOGAR."

El último párrafo de esta afectada y lacrimosa porción de bosta apareció junto a enormes retratos de Mark, Don y Mel (como los comunicados de Knight siempre se refieren a ellos) en un enorme cartel que cubría dos cuadras de la Plaza Times. El costo del aviso: 100 mil dólares. Parece severamente necesario señalar que cualquiera que compra un cartel de 100 mil dólares no cuadra con llamarse a sí mismo un miembro de la Nueva Cultura o un Hermano.

Eso llevó a Grand Funk Railroad a demostrar finalmente lo que muchos de nosotros sospechábamos hace rato: que existía una palpable Brecha Generacional del Rock. En los días anteriores a los Beatles, vos escuchabas rock and roll cuando tenías dieciséis años. A los veinte abandonabas el rock por el jazz, el folk, la música clásica o cualquier otro género considerado adecuado para una mente en maduración. Sin embargo, a medida que el rock se volvía ecléctico y comenzaba a absorber influencias de otros estilos, la escuela "progresiva" del Rock comenzó a atraer músicos y oyentes de más edad y más eruditos. En resúmen, en vez de enterrar al rock and roll, esta generación del Rock creció en torno a él, lo conservó y construyó con él un estilo de vida. Sus héroes culturales eran todos seres que habían estado musicalmente activos desde 1964 o antes: John Lennon, Mick Jagger, Pete Townshend, Bob Dylan, Frank Zappa, Eric Clapton, Jimi Hendrix. Los músicos de Rock y los críticos de la línea *hip* andaban bien metidos en los veintitantos años. Se llegó al punto en que Michael Bloomfield castigó a los Stones porque "los considero una banda para niños porque no tocan música de hombres. No tocan música profesional para hombres, hacen música para jovenzuelos". QUE??? Los Rollings Stones son una banda de Rock and Roll. El

SERIE GRANDES NOTAS

rock and roll, sea lo que fuere lo ocurrido con él durante los últimos ocho años, es todavía música de adolescentes para adolescentes. Richard Robinson, que a los 25 años es el único crítico norteamericano respetable que ha apoyado a Grand Funk, lo expresa así:

"Todos nos hemos puesto cómodos con una nueva música que envejece minuto a minuto. Hemos decidido que el rock and roll ha pasado por demasiados cambios y que ahora debemos sosegarnos y relajarnos. Digo que todos nosotros lo hemos decidido. Lo que quiero decir es todos nosotros excepto la gente joven que gusta de bandas nuevas como Grand Funk y Black Sabbath. Y me gustaría sugerir que al menos que deseemos terminar hablando sobre los viejos buenos tiempos... entonces mejor reabramos nuestras mentes y percibamos que una vez más hay una nueva música ocurriendo en todo el país. Una nueva música que no tiene mucho que ver con el Sargento Pepper, ni con Simon and Garfunkel, sí con Crosby, Stills, Nash and Young."

En los viejos días había solamente dos tipos de rock: los 40 Top-Hits de las quinceañeras y el *underground*, pero ahora la música progresiva ha generado sus propios adolescentes. Otra vez, hay música adolescente para adolescentes y, como señala Robinson, ideológicamente, los de veinte para arriba no tenemos una pierna sobre la cual pararnos. Quizás todos los que no pueden entusiasmarse con Grand Funk son demasiado viejos para el rock and roll. De cualquier manera, ahora resulta aparente que en vez del padre orientado hacia Glenn Miller y Mantovani, es más fácilmente el hermano que adora a Sott Machine y a Rod Stewart quien hoy pregunta al chico de 15 años: "¿Qué es esa porquería que estás escuchando? Ni siquiera parece música..."

Mirando en retropectiva, por lo tanto, podemos ver claramente que aunque Grand Funk no existiera, sería necesario que Terry Knight los inventara. ¿Cómo puede un chico de 14 años vincularse con John Lennon, Mick Jagger, Bob Dylan o —¡Dios nos ayude!— Frank Zappa? Jimi Hendrix es para él tan remoto como lo es Buddy Holly para mí. Su primer despertar con el rock fue probablemente, si tuvo suerte, Cream y Hendrix, y si no, Blue Cheer y Led Zeppelin. Inclusive los Zeppelin son los profesionales endurecidos por la industria musical, veteranos de un millar de sesiones. Grand Funk (y Knight) pusieron bien en claro que pertenecían exclusivamente a *su* generación. Mark Farner es su Lennon, su Jagger, su Dyan, su Townshend, todos envueltos en un paquete de superestrella. Es su reacción contra el arrogante clan cultural del periódico *Rolling Stone*. No sería imposible que, profundamente en los íntimos recesos de la mente de Terry Knight se encuentre el deseo sublimado de atestarle cinco discos de oro al traste del editor Jann Wenner.

Todos los caminos conducen a Roma, y cada aspecto de Grand Funk lleva inevitablemente a Terry Knight. La banda jamás habla con la prensa; el único miembro de la organización que concede entrevistas es Knight. El personalmente supervisa las grabaciones, él actúa como ingeniero de sonido durante las giras, él busca sus recortes de prensa y fotos y controla el empaque de los álbums. El marca la coreografía de la espontaneidad escenificada en sus presentaciones, pero nadie fuera del círculo íntimo de Grand Funk sabe cuánto tiene él que ver con la creación real y los arreglos de las canciones. La declaración oficial de Mark Farner funciona así: "Primero que todo escribo las letras, los cambios básicos de cuerdas y las pautas rítmicas, entonces cuando voy a ensayar se las presento a Mel y Don y ellos eligen partes que cuadran y entonces armamos la melodía. No metemos la letra allí mismo, primero nos centramos en la melodía, los cambios de cuerda y nos metemos en ello. Aportamos lo que sentimos. Después añadimos armonía o lo que sea". Más o menos, como trabaja Bob Dylan. Según se afirma, Knight mete considerable mano en la composición y los arreglos, y también toca algunas partes en el teclado.

Como Knight conduce todas las entrevistas, todos los testimonios fundamentales de Grand Funk provienen de él. Logra una bastante buena expresión de bosta pseudo-revolucionaria casi convincente y persuasiva, que parece establecer puntualizaciones válidas pero que rara vez sobrevive al análisis.

"La música no tiene nada que ver con ésto. La música queda de lado... lo importante no es lo que Grand Funk toca. Lo importante está en las cosas que dice."

Si yo fuese Mark Farner, responsable de la composición de los materiales de Grand Funk y responsable del rol de líder en la interpretación de ese material, sentiría una pequeña muerte interna cada vez que Terry Knight da otra entrevista diciendo que la música nada significa. Pues sus acciones son la coreografía de Terry Knight y sus palabras son las de Terry Knight. "Terry Knight no hizo este grupo", dice Knight. "Terry Knight interpretó lo que este grupo decía. Ayer mismo tuve que descifrarlos. Tengo que decir las palabras que la prensa pueda entender". Un periodista puede obtener una entrevista con Mick Jagger o John Lennon. No hay modo de hablar con Mark Farner.

Aunque Knight es un mercachifle y un bribón desde tiempos inmemoriales, él persiste en identificar a todos los críticos adversos a Grand Funk con el Establecimiento, como demuestra el siguiente extracto de una charla con Richard Robinson:

TK: Te voy a hacer un comentario directo: el Establishment le tiene miedo a Grand Funk Railroad.

RR: Ambos Establecimientos le temen a Grand Funk Railroad.

TK: No. Hay un solo Establecimiento. Rolling Stone y el New York Times son la misma cosa.

La opinión no es única. La he oído de revolucionarios aplicados

"hermanas, hermanos: ¡soy libre!"

que han consagrado sus vidas a derribar al materialismo consumidor. La he oído en las vistosas o ruinosas oficinas de humildes periódicos underground de Haight-Ashbury, el East Village y Soho. Pero nunca antes la había oído proveniente de un hombre con una casa en las Bahamas y el poder de gastar 100 mil dólares en un aviso.

Las razones de Knight sobre el silencio de la prensa hacia Grand Funk es el temor. Según el léxico de Knight, *toda* la prensa (salvo sus comunicados propios) representan al Establishment, y la prensa sabía que cualquiera con el poder de reunir 55 mil personas de una sola vez es una temible amenaza para el Establishment... "Mirá, viejo, Mark Farner pudo pararse en el escenario del Shea Stadium y decirles a esas 55 mil personas: *"Hermanos y hermanas, ha llegado el momento de salir y tomar esta ciudad.* Y no hay ejército del mundo que pudiese haber parado a esas 55 mil personas."

Como ristra de verdades a medias y conclusiones peligrosas eso sería difícil de rebatir. Cualquier gran partido de béisbol puede reunir la misma cantidad de gente en el Estadio Shea, pero el Establishment no parece estar aterrorizado con el equipo Metas de Nueva York, simplemente porque sabe que no sólo tendrá lugar un partido de béisbol que dejará buenas ganancias. Del mismo modo sabe que todo lo que Grand Funk hará es jugar el juego. Mark Farner jamás mandará 55 mil personas a la calle para tomar Nueva York... no al menos que Terry Knight se lo diga. Algunos de nosotros deseábamos que Mick Jagger mandara sobre Londres al cuarto millón de personas que tenía en Hyde Park. Si Jagger no lo hizo, sabemos que Grand Funk no lo hará, pues no bien se produzca una guerra callejera se acabarán las entradas y los álbumes vendidos por Terry Knight.

Pero la más crucial de todas las contradicciones entre Grand Funk como una banda supuestamente revolucionaria y Grand Funk bajo la firme férula de Terry Knight es ésta: "...Nunca les permití utilizar sus instrumentos para promover sus opiniones políticas. Su mensaje para todo el mundo es: *Mírenme, soy libre*. Cuando Mark alza su guitarra, dice: *¿Ven ésto. ¡Es un símbolo¡ Me dicen que no puedo tocar ésto, ¿pero lo ven? ¡Estoy aquí a causa de ésto! Soy libre, poseo este escenario, es mío y de ustedes, y nosotros somos libres y ustedes pueden ser libres.* Pienso que ese es, básicamente, el símbolo de *Soy libre, un pájaro libre, puedo volar. Soy un león, puedo correr. Soy un ser humano y hago lo que quiero y nadie puede decirme que no lo haga*".

Nadie, excepto Terry Knight.

Y finalmente, ¿qué es lo que sabemos sobre la revolución de Grand Funk? Que están contra la guerra. ¡Qué me cuentan! Un montón de maduros ejecutivos puede sostener lo mismo hoy en día. Mark Farner donó algunas focas al Zoológico de Nueva York, y compró unos tachos de basura para su pueblo natal.

"Mark quiere comprar todos los barriles para petróleo que este país posee. ¡Todos los que hay! Comprarlos con su dinero y pintarlos de rojo, blanco y azul, porque viejo, esos son los colores de este país. Y quiere ubicarlos en todas las ciudades para que la gente pueda meter la basura allí y no en el suelo. Eso es lo que quiere hacer con su plata".

Y de nuevo, en el caso de que alguien no haya captado el asunto, Knight reitera: "Es hora de dejar de considerar a Grand Funk como un número de grabación... Mark Farner se yergue sobre el escenario como un símbolo de la libertad. El toma su guitarra, la alza y está diciendo: *Vean esto, hermanas y hermanos, así es como quebré el molde... este es el poder que me trajo aquí y que nos ha reunido*".

El poder del rock and roll. Pese a las contorsiones verbales de Terry Knight(uno no puede descartar por entero la música de Grand Funk. Inclusive las bandas sobre las cuales cuadra pensar como de la gama pesada —Ten Years After, Deep Purple, Led Zeppelin— dan evidencia aural de una conciencia de muchas formas musicales diferentes, jazz del 30, country blues, rock de los años cincuenta, los clásicos, folk. Las raíces musicales de Grand Funk no parecen ir más allá de 1967, aunque todos sus miembros (Knight inclusive) estaban musicalmente activos antes de esa fecha. Son la simplificación última de la música pesada de finales de la década del sesenta. Sensiblemente, Jon Landau de *Rolling Stone* los encajó en una línea detrás de Cream, Jeff Beck, Ten Years After y Black Sabbath como "la última palabra del rock pesado inglés (pese al hecho de que Grand Funk es nor-

SERIE GRANDES NOTAS

teamericano)". Es posible analizar sus álbumes, y decir exactamente de dónde tomaron cada cosa, pero ese sería un ejercicio extremadamente tedioso para todo a quien concierna. Más allá de señalar que el concepto lírico de *Soy tu Capitán* está tomado del *Salty Dog* de Procol Harum, no hay mucho que pueda recogerse constructivamente. Es por demás interesante comprobar que *Soy tu Capitán* es la canción que más agrada a los que no admiran a Grand Funk. Sólo queda por señalar que quien pudiera componer con toda seriedad una canción titulada *"El invierno y mi alma* tiene no pocas dotes de pretensión.

Grand Funk se relaciona tan bien con su público que uno debe, pese a todo, rendir tributo a la prodigiosa comprensión que Terry Knight tiene de su mercado y su habilidad para diseñar el producto que ellos querían consumir. Farner es la encarnación de todo lo que el estudiante secundario *semi-hip* puede querer ser, y que su hermana quisiera seducir. Para el adolescente que se siente por encima de los Osmond Brothers, Bobby Sherman y The Partridge Family, pero que se intimida ante los Stones, o los Who, los Dead o los Airplane, y se siente demasiado distante de cualquiera de los Beatles, y que recuerda a Cream, Jeff Beck y Jim Hendrix como los Muzak de su pubertad, puede proporcionarse un buen tiempo con Grand Funk, sin tener que preocuparse sobre música *real*, política *real*, estilos de vida reales. Todo lo que ve es Mark Farner rasgándose la camisa con una mano, sosteniendo la guitarra en el aire con la otra y gritando: "¡Soy libre, Hermanas y Hermanos! ¡Soy libre!".

De este modo, la rebelión real de Grand Funk no es contra la Casa Blanca y el Pentágono sino contra *Rolling Stone*. Y sus seguidores, a quienes Mark Farner está siempre buscando para nuevas maneras de comunicarse con ellos, se resienten de modo bastante considerable contra sus hermanos y hermanas mayores. Una chica del Sud de California me preguntó: "¿Por qué tenemos que pelear nosotros tus batallas generacionales? Tenemos ya nuestros propios problemas". Ella tenía quince años, yo tengo veinte. No supe si reír o llorar ante la espantosa ironía. ¿Pero qué podés esperar en la tierra del adicto al ácido a los once años? Para ellos algo tiene solamente que *lucir* revolucionario para *ser* revolucionario. Pelo largo, puños alzados, y algunos gritos de "Hermanas y Hermanos" son suficientes para ellos. La única retórica revolucionaria que han leído alguna vez es la nota de Terry Knight para el sobre de *Closer to Home*. Timothy Leary es sólo un nombre, y nunca oyeron hablar de Eldridge Cleaver. En algún sentido real, su conciencia política es cero. Están contra los policías, porque los policías los hostingan a veces por sus drogas, y hasta allí llegan. La mayoría jamás oy6 algo sobre George Jackson hasta que fue asesinado.

Ultimamente, Grand Funk es manipulado en un modo muy similar a los Fabianos, Frankies y Bobbys de los años cincuenta. Aunque ahora tienen control creativo (suponemos) de su material, son "interpretados" mediante el empaque admitidamente experto de Terry Knight. Todas las fotos oficiales de *Grand Funk* y *Live Album* y la toma que fue incluida en el sobre de la edición norteamericana de *Closer to Home también*. El texto de sus avisos y las notas de las cubiertas combinan lo íntimo con lo portentoso. "La Historia es la sombra alargada del Hombre... Mark, Don y Mel acaban de estampar su sombra más larga". Así decían los avisos de *Survival*, su nuevo álbum. Este disco es el juzgado "más progresivo" por aquellos a quienes la banda disgusta normalmente. Es más quieto y rebuscado, y contiene las versiones de la banda de dos clásicos contemporáneos, el *Gimme Shelter* de los Stones, y el *Feelin' Alright* de Traffic. En términos de ventas, es el menos exitoso de sus álbumes, así que será interesante ver a dónde los conduce Terry Knight en su próximo "viaje".

En un sentido, el ascenso y ascenso de Grand Funk Railroad ha sido beneficioso para todos nosotros. Le ha mostrado a todos los críticos *hip* autoelegidos (incluido yo) que hay una vasta cantidad de gente para quien, con las palabras de Grace Slick, ellos "no valen una bosta". Terry Knight ha probado que es posible llevar su música directamente a la gente sin apelar a los medios de comunicación. Grand Funk triunfó sin la radio y sin la prensa. Pero el hacer que los medios dudasen de su propia infalibilidad fue un valioso servicio a la comunidad. El cuadro restante en todas partes parece incesantemente tétrico. Hasta su nombre es una mentira. Nada está más distante del verdadero sonido *funk* (de pura esencia *soul*) que el rock Seconal y plomizo que Railroad dispensa. Si los Pink Floyd te despabilan, entonces Grand Funk te hunde en la máxima palidez.

Hace cinco años, en su libro *Caníbales y Cristianos*, Norman Mailer nos dio la siguiente definición de "prosa totalitaria". En una reseña del libro de (¡maldito sea!) Lyndon Baines Johnson, escribió: "La esencia de la prosa totalitaria es que no define, no entrega. Oprime. Obstruye desde arriba. Desprecia profundamente las mentes que recibirán el mensaje. Así que se esmera en embotar esta conciencia con frases que nada son excepto estructuras ladrilladas de poder. O alternativamente una prosa totalitaria babosea sobre un público con una sentimentalidad tan pervertida que inspira admiración por la desvergüenza. Pero entonces, la sentimentalidad es la promiscuidad emocional de aquellos que carecen de sentimientos...".

Sustituyan *música* por *prosa* y *canciones* por *frases*, y tendrán la definición definitiva de Grand Funk Railroad. Ellos tocan la música más totalitaria que yo haya escuchado jamás, la música más fascista que he oído alguna vez, escalofriante en su propia torpeza.

No obstante, el año pasado vendieron más discos que cualquier otro número del mundo.

Según Terry Knight, los asientos más caros (los de adelante) de sus recitales se venden antes que los baratos. "Esos chicos no van a escuchar la guitarra de Mark Farner, viejo. Ellos van a ver. Por eso se agotan primero los boletos caros... quieren estar cerca. Quieren *tocarlos*".



No obstante los extravagantes reclamos revolucionarios de Knight para Grand Funk, resulta claro que son una fuerza reaccionaria, tanto musical como socialmente. Musicalmente porque todo lo que han hecho es tomar los huesos de la música de hombres mejores; socialmente porque Terry Knight ha tenido éxito en hervir todas grandes batallas revolucionarias de nuestro tiempo —contaminación, racismo, Vietnam, Liberación de la Mujer, lucha de clases— en un Mark Farner con la camisa en una mano y la guitarra en la otra, gritando "Hermanas y Hermanos, ¡soy Libre!".

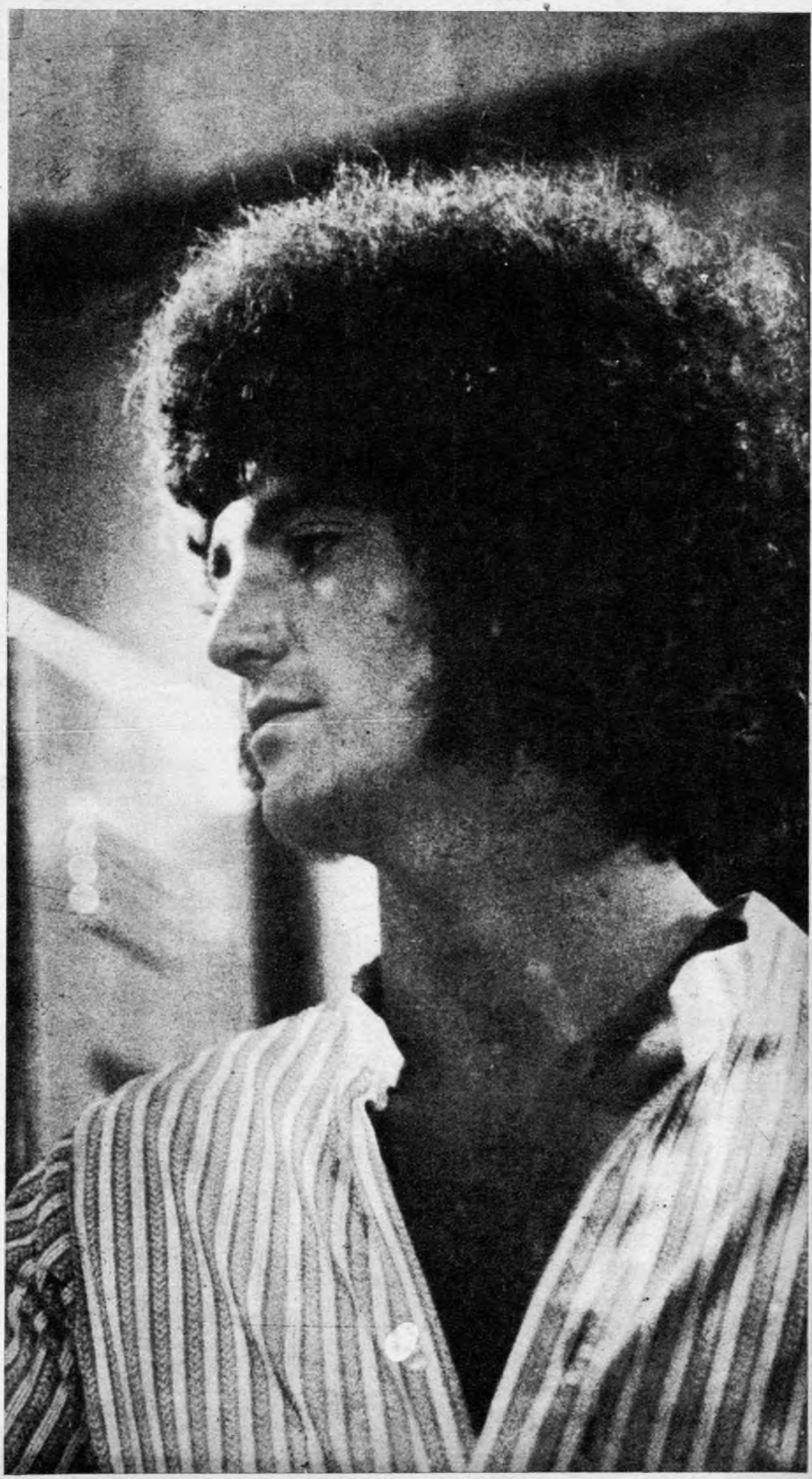
Grand Funk, dice Knight, permite a su público "olvidar durante 90 minutos que sus hermanos están muriendo en Vietnam o que sus padres son alcoholistas o que sus madres son drogadictas".

Lindas palabras, pero para empezar los espectadores de Grand Funk, en su mayor grado de lucidez, apenas si poseen una semiconsciencia de tales situaciones. Así, su música actúa como un tranquilizante, un atenuante, una diversión de energía revolucionaria que se *esfuma* y distancia de las soluciones a los problemas que Grand Funk proclama querer resolver. Ellos son para los adolescentes blancos lo que James Brown es para los negros urbanos: ostensiblemente militantes, aparentemente revolucionarios, pero finalmente siempre aptos para cooperar con el Carcelero. Así como James Brown utilizó su influencia con los negros a fin de persuadirlos para que NO salieran a las calles, Grand Funk (por medio de Knight) sirve de voz sólo para las más aguadas opiniones liberales. Hacen lo que hizo Brown. En cambio, los Airplane o el MC5 tocarían en las calles.

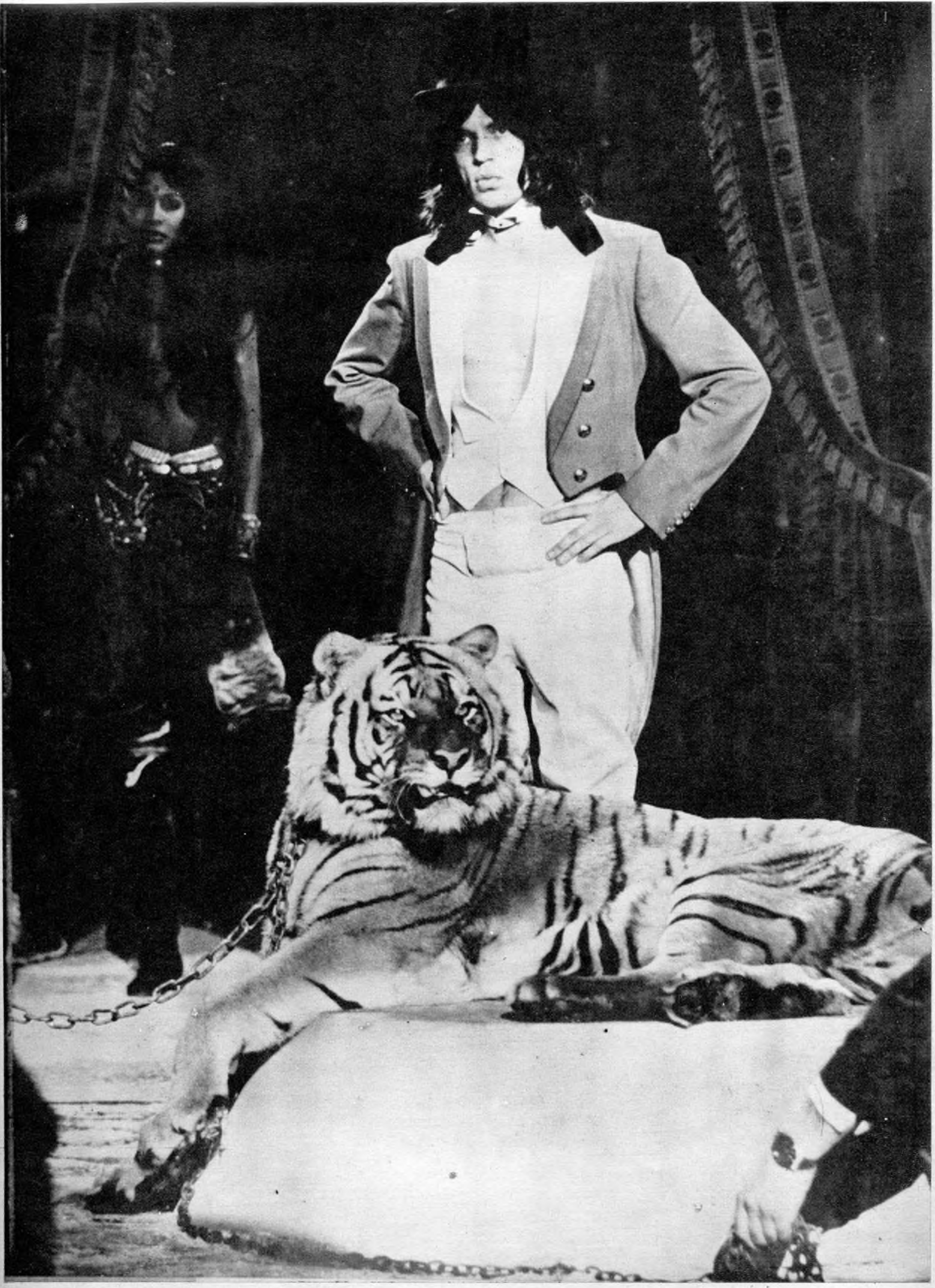
Una quieta noche de achispamiento en un campamento, le pregunté a tres *fans* de GFR del sud de California qué pensaban sobre Angela Davis. "Jodida, absolutamente jodida", dijo uno. "¿Angela qué?", respondió el segundo. El tercero pensó un momento. "Es una comunista, ¿no es así ", respondió finalmente.

Escribió Richard Neville en su libro *Play Power* (El Poder del Juego): "... nuestra alguna vez furtiva subcultura ha salido de las sombras, hacia los *hit-parades*, hacia los Odeones locales, y hacia los titulares. ¡La brillante evasiva mariposa ha aterrizado en los hombros de la gente de quince años!". ✦

CHARLES SHAAR MURRAY



Don Brewer




THE ROLLING STONES
ROCK AND ROLL CIRCUS





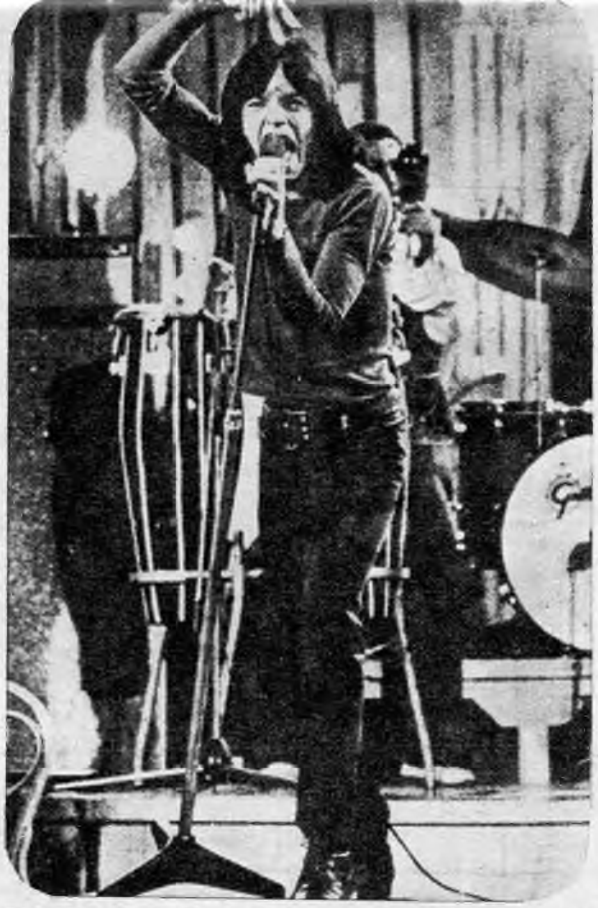




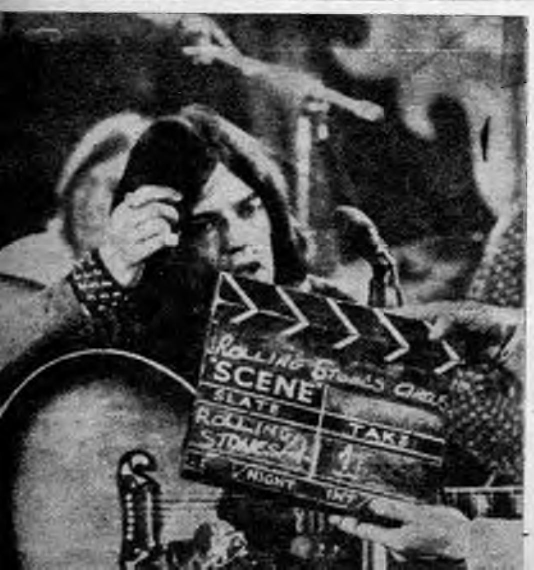














jam sessions y del nuevo clima grupal. A medida que se fue elaborando la idea general del film, sintieron la necesidad de integrar nuevos personajes (mitad ficción mitad reales). De allí surgieron las invitaciones a John Lennon y Yoko Ono, a los cuatro miembros de los Who, a Eric Clapton, a Klaus Voorman, a Jethro Tull (de reciente formación en esos momentos) y algunas individualidades famosas dentro del ámbito musical londinense: Nicky Hopkins, Billy Preston y otros menos conocidos internacionalmente. No era todo el personal: Donyale Luna (una famosa modelo negra), Marianne Feithfull, la ex novia de Jagger, y algunos famosos artistas circenses.

A pesar de que ninguno de los músicos cobró cachet por su participación el costo del film ascendió a los 60 millones de pesos, una cifra que los Stones desembolsaron de sus propios bolsillos, confiando en la venta posterior al canal oficial inglés y a algunas televisoras europeas y americanas. Inesperadamente una semana antes de la primera emisión por la BBC, las autoridades levantaron de la programación al ya famoso "Rolling Stones Circus", sin aclarar los motivos. Luego les fueron develados personalmente a los Stones: "las autoridades británicas no pueden permitir que un show navideño –adujeron– se convierta en una incitación a la violencia y al caos social".

Irritados, los Stones intentaron vender el espectacular show a estaciones europeas.

Fue en vano: el ente de la televisión inglesa había recomendado a sus similares continentales (todos miembros de Eurovisión) que se abstuvieran de emitir el "Rolling Stones Circus".

Desde entonces alrededor de ese film han circulado miles de rumores sobre su posible emisión (inclusive en Argentina). Seguramente los fabulosos supergrupos que se unieron para tocar, los belicosos textos y las encendidas propuestas de Jagger jamás podrán verse en pantalla alguna. Estas fotos –conseguidas en exclusividad por Pelo– son al menos una aproximación a algo sospechosamente prohibido. ✦

EL ORIGEN DEL BLUES

La poesía del blues no se puede explicar totalmente a través de un estudio de su origen. Como toda forma artística, los blues cambiaron a medida que se fueron alejando de sus comienzos. Sin embargo, tal como se puede esperar de una forma orgánica, mucho de lo que los blues llegaron a ser ya estaba presente en forma embrionaria desde su nacimiento. Los orígenes siempre establecen estructuras, invocan propósitos y proveen funciones, determinan las características desde las cuales se producen los cambios. Por consiguiente un estudio del origen del blues puede ayudar a explicar por qué el blues típico tiene un esquema rítmico invariable, una cesura enfática en cada línea, una estrofa de tres líneas que repite la primera y un ritmo irregular sincopado que contrapone dos diferentes metros poéticos.

Aunque se han hecho muchos intentos de derivar el blues de una, o más de una, o de todas las canciones negras que existían antes que ellos, todavía no ha aparecido ningún estudio sistemático que nos muestre cómo esto puede haber pasado y por qué. Mi propósito aquí es mostrar que sólo derivando el blues de una danza negra no religiosa (tal vez en el Sukey Jumps después de la emancipación) se puede explicar cómo el blues ha desarrollado una prosodia tan variada e interesante.

Leroi Jones es un ejemplo típico de aquellos que quieren explicar el origen del blues simplemente escuchando todas las canciones que le precedieron. Dice: "... algunos años después de la emancipación, los gritos, los alaridos, los spirituals y las baladas comenzaron a tomar forma de blues". Más adelante dice: "Los blues surgieron directamente del grito, y por supuesto, del spiritual". Aunque ésta es la solución más común, falla al tratar de explicar por qué todas las canciones mencionadas tienen que haberse fundido en el blues o cómo influyeron individualmente en su estructura.

Las canciones que Jones cita han tenido con seguridad influencia en el blues, han tenido elementos en ellas que se convirtieron en material para que los poetas del blues primero absorbieran y luego modificaran. Pero influencias no son orígenes, no son la chispa generadora que crea un nuevo género y trae un nuevo ser a la existencia. Para esto necesitamos una nueva situación que reclame una función que



ninguna forma de arte existente puede satisfacer.

La cantante evangelista Bessie Griffin dice que los blues se originaron a partir de los spirituals por un simple proceso de sustitución de palabras. Piensa que los primeros cantantes de blues los crearon simplemente cambiando la palabra "Dios" por variantes seculares tales como "mi hombre" o "mi dulce mamá". Para mostrar cómo puede haber sucedido, ella dice: "El «Amor de Dios» se puede haber sustituido por «Amo a mi hombre»".

No hay duda alguna, por supuesto, de que muchas, si no todas las artes y oficios seculares surgieron de algunos rituales religiosos. Es bien sabido, por ejemplo, que el drama trágico griego surgió de los ritos de celebración del desmembramiento anual del dios Dionisos y que el drama europeo moderno se desarrolló lentamente a partir de piezas que comenzaron a surgir como una extensión de los servicios religiosos medievales. Pero en cada caso hubo una gradual desacralización de los elementos religiosos, un desarrollo paso a paso de la forma secular, no una repentina, abrupta transición como la que Griffin ve en el caso de los spirituals y el blues. De todos modos, una vez que las variantes seculares de la danza, la canción y la recitación religiosa han surgido, como ocurrió con las danzas profanas que los negros de mente secular gozaron después de la emancipación, éstas pueden a su vez producir formas más avanzadas de sí mismas. Por lo tanto parece más razonable hacer derivar una forma de canción orientada hacia lo secular, como es el blues de un marco secular más que de un marco religioso.

La razón del tardío surgimiento de las canciones negras de amor, que aparecieron sólo con el blues, es que las iglesias negras habían prohibido toda manifestación artística de amor profano por considerarlo pecaminoso. Como la prohibición de las "canciones seculares", o canciones pecaminosas de amor, había existido mucho antes de que el blues surgiera, éste tenía que aparecer como protesta contra la actitud de los cristianos negros y de los puntos de vista expresados en los spirituals. De modo que se puede concebir al blues surgiendo a partir de los spirituals sólo en sentido negativo, como herejía.

Pero la pretensión de que hombres de tanta creatividad como los poetas de blues no podrían haber imaginado sus propios modos de decir "Te amo" o de que todavía no habían desarrollado canciones de amor underground antes de que se originara el blues, no se puede considerar seriamente. El blues puede en cierta forma haber recibido influencia de los spirituals, pero que se hayan originado allí, como sugiere Griffin, es difícil de creer. Ella no indica nunca cómo los spirituals pueden haber proporcionado a los blues sus características prosódicas distintivas, su esquema peculiar de rima, su inevitable pausa a mitad de línea, su particular estrofa de tres líneas, y el ritmo irregular, cadencioso.

En vez de tratar de derivar el blues de una o de más canciones primitivas, Wilder Hobson se acerca más a su origen cuando dice: "El blues puede haber consistido originariamente en cantar sobre un ritmo constante, percusivo, de líneas de longitud variable, siendo la longitud determinada por la frase que el cantante tuviera en mente (continuando con el ritmo de acompañamiento) determinada por el tiempo que lleve al cantante a pensar otra frase".

Aunque llegó más cerca de la verdadera fuente que Jones o que Griffin, la teoría de Hobson es aún insatisfactoria. Al mismo tiempo que refirió el blues a la música instrumental lo cual nadie más había hecho, fracasó en vincular la música a una actividad que requiriera una canción para acompañarla. Por consiguiente su teoría nos obliga a suponer que el blues surgió como un tipo fortuito de combustión espontánea, lo cual nuevamente hace que sus características prosódicas permanezcan totalmente inexplicadas.

El crítico literario Stanley Edgar Hyman cree que el blues se puede haber originado a partir de un ritual africano antiguo, anónimo, colectivo y religioso. Miembro de la escuela de orígenes rituales de Cambridge, cree que el mito se deriva de "la parte oral correlativa a un rito ac-



Muddy Waters



T-Bone Walker



Furry Lewis

tuado". Se sostiene que las contrapartidas verbales de los ritos (las palabras pronunciadas durante las actividades de los mismos) desarrollaron, después que éstos murieron, en forma de las narraciones que en la actualidad llamamos mitos. A partir de estos mitos, los teóricos de Cambridge derivan una totalidad de literatura folklórica: leyendas, relatos, dramas, partes de la Biblia, épica, romances y como dice Hyman, "incluso problemas históricos, legales y científicos".

"A partir de los ritos", continúa, "vienen las estructuras, incluso los temas y personajes de la literatura, la organización mágica de la pintura, el surgimiento y la realización de las posibilidades de la música, tal vez el origen común de todas las artes".

De acuerdo con Hyman, la escuela de Cambridge ha podido incluir todo en su red de interpretación ritual salvo las baladas populares inglesas y escocesas y el blues. Dice: "El blues crea serios problemas. Si son una verdadera canción folklórica de origen ritual anónimo y colectivo, más que una canción transmitida folklóricamente de composición moderna, entonces preceden a cualquier condición norteamericana experimentada por los negros y deben tener un origen africano. No hay ningún problema en esto, salvo que nunca se ha encontrado nada de este tipo en Africa. En todo caso, un origen ritual para el blues constituye un problema fascinante . . ."

Tal vez un origen ritual del blues sólo puede aguardar una colección completa de mitos africanos y el descubrimiento en ellos de las cualidades que podrían haber conducido hasta el blues. Pero hasta aquí, Hyman mismo admite, "nunca se ha encontrado nada de este tipo en Africa".

Que el origen del blues aún no haya sido encontrado en el mito africano, a pesar de la gran cantidad de recolección de datos y de estudios, sugiere que tal vez no sea una "verdadera canción folklórica" sino "una canción transmitida folklóricamente de composición moderna". De ser así, entonces el blues no requeriría haberse originado a partir de algún ritual religioso antiguo, sino que podría haberse originado en Estados Unidos de modo muy parecido al que la canción misma nació originariamente, como acompañamiento verbal a la danza. De acuerdo con el etnomusicólogo C. M. Bowra, el habla devino canción cuando las palabras se agregaron a los movimientos rítmicos de un rito danzado. Dice: ". . . sin la danza la canción probablemente no existiría. Deriva de la danza e históricamente es posterior a ella, por eso son más comunes las danzas sin palabras que las que las tienen. Las palabras se introducen cuando por alguna razón se piensa que el acto de bailar no es suficiente y que necesita la ayuda de palabras, entonces su primera tarea no es existir por sí mismas sino para proveer una ayuda suplementaria".

El estudio de Bowra acerca del origen de la canción como acompañamiento verbal a la música de la danza sugiere que el blues se puede haber originado a partir de alguna de las danzas seculares que los negros comenzaron a gozar plenamente después de la emancipación. La danza social era en ese momento una actividad nueva y al mismo tiempo popular, del mismo modo en que lo ha sido siempre dondequiera que una canción haya surgido del baile, ya sea en la Europa medieval, que dio nacimiento a una canción de tipo antirreligioso, o en cualquiera de las sociedades primitivas que Bowra estudió.

Ciertamente, parecería extraño, entonces, suponer que algún tipo de canción no hubiera surgido de las danzas sociales del Sur, especialmente cuando los que las realizaban eran tan adeptos a la improvisación, tanto de la música como de la canción. La posibilidad de que el blues se haya originado en la danza aumenta enormemente cuando nos damos cuenta de que ningún tipo de música o de canción negra profana podía danzarse por entretenimiento social. Es cierto que las canciones de los juegos infantiles, las canciones laborales y los gritos religiosos tenían todos ritmos bailables. Pero éstos por sí mismos no se podían usar para danzas de adultos. Por lo tanto un nuevo tipo de música para la danza y un nuevo tipo de canción parecen haber sido, si no una necesidad, al menos una posibilidad importante.

Que la música del blues está estrechamente relacionada con la danza es algo que se ha notado a menudo. El blues instrumental, por ejemplo, ha sido rastreado hasta el propio período formativo del jazz. Se dice que Buddy Bolden tocó blues alrededor de 1890 para bailarines en Nueva Orleans. Hasta hace unos pocos años los pianistas de boogie woogie y los instrumentistas de jazz indicaban inconscientemente el origen del blues al seguir gritando ocasionalmente instrucciones a los bailarines aún cuando para esa época el público se limitara sólo a escuchar.

En su Biblioteca de Grabaciones del Congreso, Leadbelly dijo a Alan Lomax que una forma del blues se tocaba y cantaba en unos bailes llamados Sukey Jumps poco tiempo después de la emancipación. Leadbelly dio dos ejemplos separados de líneas que se cantaban entre bailes: "Un billete de un dólar, nena, no te va a comprar zapatos". "Tengo una mujer, pero ahora se fue". Hasta una leve familiaridad con el blues mostraría qué cerca están estas líneas del material standard del blues. Si cada una de estas líneas se hubiera cantado dos veces y se hubiera agregado otra para aliviar la tensión que las dos primeras crearon, Leadbelly hubiera cantado una estrofa típica del blues de tres versos. También dijo que en danzas más rápidas, a veces se cantaban versiones de It's Tight Like That, lo que más tarde, por supuesto, llegó a ser un blues standard.

Alan Lomax indicó la estrecha relación entre el blues y la música de la danza en sus comentarios a cuatro canciones en Take This Hammer por Leadbelly: "El grito de las pequeñas explosiones de melodía por sobre el ruido del baile era más apropiado para Leadbelly que cualquier otra cosa que cantara . . ." Lo que Leadbelly grabó es exactamente el tipo de vocalización que según Bowra es el origen de la canción dondequiera que ésta ocurra, "un grito a partir de pequeñas explosiones melódicas" para ayudar a tocar música para ser bailada. A menudo ha sido notado que el ritmo del blues, tanto vocal como instrumental estimula los movimientos del cuerpo. Lomax ha dicho que "en su marco nativo sureño, el blues, como el flamenco español, funciona en gran parte como música para danzas. Un trabajador que tararea el blues mientras realiza su tarea está pensando en el baile del sábado a la noche".

William Moore en Old Country Rock parece combinar rasgos del blues con canciones de bailes y con poemas. Muestra cómo los músicos pueden haber gritado instrucciones a los bailarines mientras tocaban para ellos ritmos bailables, sincopados: Vamos Bill, llevémoslos hasta el viejo rock del campo / Dale, Bill, mientras todo el mundo se balancea. / Todo el mundo se balancea. / Los viejos se balancean. / Los muchachos se balancean. / Las chicas se balancean. / Correte, hombre, y déjame bailar / bailar hasta que no pueda más. / Córranse, amigos, dejen que su papi baile el rock. / Papi sabe como hacerlo. / Los niños bailan rock. / Hermana Ernestina, muestra a tu papi cómo bailas rock. / Muy bien, muchachos, rock, rock, hasta que las vacas vuelvan a casa. / Demasiado triste, quiero decir demasiado triste para el público. / Ahora volvamos otra vez al campo con ese viejo rock. / Crucen el río, muchachos, crucen el río. / Toca, Bill, toca hasta que empiece a venir.

Old Country Rock de Moore parece estar a mitad de camino entre el habla que llega a ser canción y poesía del blues totalmente desarrollada. Sus órdenes a los diversos bailarines, que en un momento tuvieron un propósito puramente funcional, han tomado connotaciones sexuales y se convirtieron en poesía. La selección de Moore, entonces, se ha movido más allá del escenario danza-canción; se ha convertido en un poema que se puede gozar por sí mismo y se puede analizar como literatura.

Esto ya muestra, por ejemplo, la tendencia del blues a las metáforas sexuales: "Que todo el mundo baile el rock, que todo el mundo se balancée". A causa de las normas morales vigentes en 1928, las órdenes de Moore son grotescamente humorísticas; pero si hubiera sido atrapado por censores puritanos, su defensa hubiera sido incontrovertible. Ya que también era nada más que instrucciones para el baile, no más inmorales que una órden para bailar.

La enigmática línea: "Demasiado triste, quiero decir demasiado triste para el público", tiene diversas interpretaciones. Se podría referir a la vida temerosa de sí misma, al dominio de las inhibidoras normas puritanas que en ese momento prevalecían en Estados Unidos. Esas normas, por ejemplo, hubieran con-

denado el comportamiento de aquellos que bailaban este tipo de rock. La línea también se podría referir, de todos modos, a la visión popular pero errada del blues como canciones únicamente tristes o penosas. Aunque a menudo los blancos dicen que el blues es demasiado triste, demasiado desgraciado para escucharlo con placer, los negros suelen reír cuando escuchan o tocan blues. Saben cómo gozar del humor sutil y antipuritano que el blues casi siempre muestra secretamente.

Literalmente, "Crucen el río" se refiere al Rappahanac, que debía ser cruzado para asistir al baile en el campo. Pero también se refiere simbólicamente al deseo de los negros de mente secular de liberarse del dominio de las normas de la clase media blanca. Esta actitud comenzó a tomar forma después de la emancipación y parece haber estado muy relacionada con el surgimiento del blues. LeRoi Jones llamó a su deseo de propia determinación un nuevo "Jordán", un río que debe ser cruzado en el camino hacia la libertad en su vida.

Las instrucciones gritadas o cantadas para auxiliar los movimientos de la danza se transforman en poesía cuando los bailarines se dan cuenta del poder de las palabras por sí solas, cuando descubren que por sí mismas tienen propias cualidades tonales y efectos rítmicos. Hay que fijarse, por ejemplo, en cómo las palabras de Moore han sido elegidas por la belleza que contienen en sí mismas, cómo equilibra, por ejemplo, "los muchachos se balancean" con "las chicas se balancean". En un blues breve Moore mostró cómo el habla se convierte en canción y la canción en poesía.

Si el blues surgió a partir de instrucciones cantadas en el baile, debería tener las mismas características prosódicas que otras canciones de danzas. Porque las danzas no son tan diferentes como para imponer características diversas a las canciones que las acompañan. La verdad es que no importa dónde se realicen, las danzas son siempre lo suficientemente similares como para permitir que ciertas características aparezcan y otras no.

Todas las canciones, por ejemplo, que surgen de la danza, como opuestas a las que acompañan a ritos actuados, se organizan en estrofas. Mientras estas últimas simplemente acumulan líneas sueltas hasta que el rito se termine, las canciones de danzas están unificadas por la organización de sus líneas en estrofas. Comparando las canciones de la danza con las que surgieron del ritmo actuado, Bowra dice: "Lo que pasa es que la línea suelta se extiende, no como en el canto sin acompañamiento en series de líneas, sino que forman realmente una estrofa". "El modo más convincente de hacer esto, dice, es hacer que una pareja de versos sea la unidad natural de la construcción, coincidiendo con el movimiento de la danza."

Hay gran similaridad entre este tipo de estrofa que Bowra cita y la estrofa de tres versos de un blues de Blind Lemon Jefferson. Como otras canciones de danzas, las estrofas del blues se basan también en la pareja de dos líneas. La muy valorada tercera línea, que completa el sentido de las dos primeras, se puede explicar como un desarrollo literario más tardío. Fueron agregadas como valor poético formal del blues cuando se empezó a valorar lo tanto como a la función práctica de proporcionar un acompañamiento al movimiento de la danza. Mientras el blues era sólo una canción de bailes, la repetición de las dos primeras líneas no tenía importancia psicológica, ya que la energía psíquica era absorbida por la danza. Pero cuando el blues se convirtió en poesía su repetición creaba una tensión mental que se resolvía con un recurso formal, la introducción de una tercera línea, la cual, completando el sentido de las dos primeras reducía la tensión.



El derivar el blues del baile proporciona comentarios acerca de algunos aspectos de las canciones que nunca habían sido adecuadamente explicados. Algunos escritores, por ejemplo, sostienen que la repetición de las dos primeras líneas se originó a partir de la necesidad de repetir la información que los esclavos se gritaban unos a otros desde granjas cercanas. Uno sólo tiene que preguntarse qué hacían los capataces mientras esta información se repetía para ver la falacia de esta información. Pero la necesidad de repetir las líneas para acompañar los movimientos similares de la danza parece ofrecer una respuesta no desdeñable.

Aunque los escritores han despreciado la tendencia a repetir estrofas de otras canciones, ninguno ha podido explicar esta práctica de modo satisfactorio. Pero si uno deriva el blues del baile, la explicación se vuelve simple: los cantantes se sentían libres para tomar prestadas estrofas porque lo que era importante al comienzo no era la unidad orgánica de un poema sino la correspondencia de las líneas verbales con los movimientos del baile.

Hay todavía otro aspecto que a menudo ha sido discutido pero nunca explicado adecuadamente, se trata de la tendencia del blues a restringir el desarrollo de los temas elegidos. Aunque el blues maneja una variedad de temas, ninguno de ellos es desarrollado totalmente en ninguna canción. Sin embargo este tratamiento estático no es particular del blues, es típico de todas las canciones de danzas. Al hablar de las diferencias entre las canciones que acompañan a los ritos actuados y las que se cantan en los bailes, Bowra dice: "... las primeras muestran una libertad de desarrollo que no se encuentra en las segundas, que están atadas a la danza y tienden a un tratamiento estático de su tema".

Pero si la danza pocas veces requiere que sus canciones se desarrollen totalmente en lo que hace al tema, sí lo requiere en lo que respecta a la rica variedad de recursos prosódicos, según las palabras de Bowra "nuevas sutilezas de forma y de modo". Por lo tanto las canciones de danzas compensan la insuficiencia temática introduciendo un ingenioso batallón de técnicas poéticas.

Una técnica que el blues comparte con otras canciones de danzas es la pausa a media línea. De acuerdo con Bowra, la pausa en las canciones bailables es "una interrupción para marcar un cambio en el movimiento de la danza". Aunque la censura del blues también se podría haber originado para significar un cambio en la dirección del baile ,su función en la poesía del blues en este momento es agregar variedad métrica. Como la pausa fuerza un acento más fuerte que el normal en la sílaba siguiente, los poetas del blues crean interés rítmico alterando levemente la pausa en cada verso.

Es interesante notar como Robert Johnson crea ritmos variables cambiando las pausas de cada verso en una estrofa. La diversidad rítmica es, por supuesto, una característica primaria de todas las canciones bailables. Como dice Bowra, las canciones de bailes "tienen por lo menos su propio ritmo al tener que seguir una tonada y adecuarse a ella". "El metro, continúa, depende en última instancia de la música, y cuanto más unidas estén la tonada y las palabras, más necesario será que exista algún tipo de metro. La gran variedad de sistemas métricos en la literatura reciente indica que en la poesía primitiva lo que realmente interesaba era el ritmo."

Si el blues surgió para acompañar a la música del baile, entonces las canciones que aparecieron luego deberían tener también variedad métrica y crear interés rítmico. Los poemas del blues, son, en efecto, creaciones altamente sincopadas de los músicos-poetas que tenían increíble sensibilidad rítmica.

Aunque Bowra sostiene que la repetición es el principio cardinal de las canciones de bailes, dice que la rima es sólo "un ornamento incidental, si no accidental". Su incapacidad para encontrar rima en las canciones de danzas puede haber resultado, de todos modos, de su propia definición más que de la auténtica ausencia de ésta en las canciones. Esta limitación marcó su única falla al tratar de encontrar el origen de uno de los "ingeniosos recursos de la poesía". Dijo: "No sabemos cómo o cuándo la rima penetró en la poesía más madura y más altamente desarrollada o ganó un lugar establecido en ella."

Pero si seguimos la propia práctica de Bowra de correlacionar aspectos de las canciones de bailes con la parte correspondiente de una danza, entonces la rima se podría explicar como el intento del cantante de equiparar verbalmente la posición corporal de los bailarines a medida que finalizan movimientos subsiguientes del baile. Por consiguiente, las similitudes de sonido al final de los versos de la canción corresponderían a los pasos similares al final de cada movimiento. Existe un tipo de rima en la repetición de las palabras al final de los versos en muchas de las estrofas que Bowra cita.

Mientras la evidencia de que el blues deriva de la danza no se puede comprobar por la lectura métrica, la teoría tiene una validez funcional que ninguna otra puede equiparar. Ya que sólo derivando el blues del baile se puede explicar cómo generó una forma de estrofa, pausas a media línea, rima persistente y su fascinante virtuosidad rítmica. ✦

del mes

EL DISCO

Muchos fueron los discos importantes editados en los últimos treinta días: "Quinteplus" en el orden nacional y Zeppelin, Howlin Wolf, Traffic y algún otro en el internacional, pero uno en especial destaca por sobre los demás por su vitalidad y porque entrega la imagen total de una artista que los latinoamericanos sólo conocían en su última etapa. El es "Big Brother and the Holding Company", un disco que ya tiene unos cuantos años (fue grabado en vivo en el Fillmore West, en el que la difunta Janis Joplin canta con más amor, con mayor potencia, con muchas más dosis de franqueza y emoción que en su posterior carrera de solista. (Es de la CBS).



EL ANTICIPO

El álbum de la Nebbia's Band que sólo circuló entre algunos amigos en forma de disco y que puede adquirirse en las disquerías en envase de magazine. Son nueve temas meticulosamente construidos, que los estúpidos detractores de siempre se encargarán de disminuir aduciendo falta de progresión, pero que los que tienen su mente abierta y predispuesta para atrapar la belleza (más que el ruido) sabrán valorar hasta adjudicarle adjetivaciones de maravilla. Un personal preciso y prestigioso que acompañó a Nebbia en esta aventura (¡qué aventura!) en la que intentó con éxito deslizarse por los terrenos de la armonía y en una temática más abierta y pulida (donde, inclusive, hay un tema antidroga dedicado a alguno de sus amigos). Es posible que este álbum en forma de disco nunca llegue a las manos del público (aunque ya está prensado) por irritaciones particulares de la grabadora.

LA FRASE

"La inteligencia es como los paracaídas: solamente funciona cuando está abierta". Edelmiro Molinari citando el libro "La rebelión de los brujos", en una charla sobre los prejuicios musicales de cierto público y ciertos músicos.

EL RECITAL

El que dio Arco Iris en el teatro Auditorium de Mar del Plata: la sala tenía una capacidad de 1500 personas, fueron 2.000. Entonces se vieron obligados a hacer otra función el día siguiente: otra vez lleno total. El antecedente del éxito: organización, seriedad, organización, seriedad.

EL MUSICO

Rodolfo Alchourrón por insistir y trabajar con ahinco en su extraordinario grupo de vanguardia Sanata y Clarificación, pero por sobre todo por haber estudiado música electrónica durante un año que seguramente incluirá en sus presentaciones de la próxima temporada; en las que además contará –se cree– con la voz de Gabriela y la patricipación de Nebbia como letrista y quizás como músico invitado.



DISCOS

LA OPINION DE LITTO NEBBIA

El ídolo latinoamericano
Johnny Tedesco

Sugiere: nada positivo.
Logro: retrasar y confundir todo un poco más, culturalmente.
Tapa: no me gusta.
Síntesis: ¿estamos todos locos? Y, como dice M. Salberg: "Ojalá que su verdad no sea la de mañana".



VENGA TODO EL MUNDO
Elvis Presley

Sugiere: nos encontramos desde hace un largo tiempo con un Presley "Asinatrado", con todo el respeto que La Voz se merece en su estilo. Qué se yo, uno lo quiere como a la primera novia, y se lo recuerda con mucho cariño. Pero un año de estos, es capaz de grabar para el 11 de octubre "Mi Madre querida", en castellano.
Logro: y van 30.
Tapa: de compromiso.
Síntesis: "ahora que tiene guita no da bola".

THE BEATLES FEATURING TONY SHERIDAN
The Beatles con Tony Sheridan (en 1960)

Sugiere: ¡Qué lindo! ... tiene un valor histórico increíble, además muy bien tocado para esa época. Me gusta la voz de Lennon en "Ella no es dulce".
Logro: que los fanáticos de los Beatles, tengan la historia completa.
Tapa: mejor que la de la primera edición, que Polydor también sacó hace dos años y medio, más o menos.
Síntesis: es muy divertido escuchar cosas viejas de alguien a quien uno quiere mucho.

ARMONIA
Three Dog Night

Sugiere: escuché hace dos años en vivo a estos tipos y no me gustaron las voces, pero me interesó el conjunto que los acompañaba, ya que realmente Three Dog Night son los tres solistas que cantan. Ahora me gustaron menos que antes.
Logro: ¡qué se yo!
Tapa: no me gusta.
Síntesis: ninguna.



LED ZEPPELIN: VOL. IV
Idem.

Sugiere: que el Zeppelin es un buen conjunto, pero que Jimmy Page es el balance armónico, para que el grupo no caiga en un rock sensacionalista, lleno de ruido y efectos de sonido (Grand Funk). Esto no significa que el cantante o el resto de los músicos no sean buenos, pero necesitan llegar a una madurez o llamémosle reposo, que los clásicos Stones ya lograron desde sus tres últimos LP.
Logro: otro muy buen LP de rock, editado en la Argentina.
Tapa: Muy buena.
Síntesis: ¡qué bien que toca la viola Page y qué buenos temas son especialmente, "La batalla de Evermore" y "La escalera del cielo".

JAZZ-SAMBA
Baden Powell y Jimmy Pratt

Sugiere: se puede apreciar este LP, únicamente en forma estética. Su sonido es correcto y está muy bien ejecutado, pero no me hace parar un pelo en ningún momento. Además, prefiero de Brasil a grupos clásicos como Tamba, Zimbo, etc. y Milton Nascimento, un negro que toca guitarra y compone como los dioses.
Logro: editar un álbum de una música que no tiene adeptos.
Tapa: obscurita.
Síntesis: ninguna.

LAST EXIT TRAFFIC
Traffic

Sugiere: ah ... este es mi mayor placer, comentar a uno de mis grupos favoritos. Músicos execlentes de rock, que lograron una línea compositiva e interpretativa con todos los matic s debidos, de un músico total. Stevie Winwood y Jim Capaldi, dos personas que me copan totalmente desde años a través de los 9 ó 10 LP. que han grabado. El lado 2 de este álbum, está grabado en vivo por el trío, es decir: Winwood en canto, órgano Hammond y bajos hechos con los pedales del mismo; Chris Wood en saxo tenor y flauta y Capaldi en batería; tres-tipos y una polenta y una concepción musical terrible.
Un detalle más, el coautor junto con Winwood del último tema del lado 1: "Medicateed Goo", es Jimmy Miller, actual productor de los Stones y además es quien toca la batería en ese hermoso tema de los Rolling, "You can always get that you want", reverso del simple "Honky Tonk Women".
Logro: caminar por B. Aires y encontrarme con una tapa de Traffic colgada en alguna disquería.
Tapa: muy interesante, Winwood al fondo con una viola, equipos y batería alrededor, mientras Capaldi en primer plano con una niña de la mano, observan la escena.
Síntesis: me vuelvo loco ...

LA REINA DE LA CANCION
La Joven Guardia

Sugiere: que como todos los LP de estos muchachos, hacen un 60 por ciento para el Gran Cacique productor de turno en RCA y el otro 40 % para ellos como una especie de descargo espiritual. Pero no se pueden mezclar las mentiras con las buenas intenciones.
Logro: un par de bailes más durante 2 ó 3 meses de verano y hacer que el grupo se desintegre y queme cada vez más.
Tapa: una m ...
Síntesis: lo siento por Roque.

TRAFALGAR
Bee Gees

Sugiere: que fueron muy importantes en su tiempo, pero que no hay nada nuevo en su línea armónica actualmente y muchos de los que gustábamos de ellos crecimos.
Logro: vender un LP. más.
Tapa: buena impresión.
Síntesis: no pasa nada, negro!

CAT SEVENS
Idem

Sugiere: es un álbum de música medio folk y no sé qué más, muy tranquilo y elaborado, está bien hecho pero no me gustó. Me dio la impresión de escuchar a un granjero inglés de 1900 por el timbre de la voz.
Logro: no sé.
Tapa: simpática.
Síntesis: ninguna.

NENA, DEJAME BAILAR ROCK CONTIGO
Ten Years After

Sugiere: muy lindo, realmente muy lindo y emocionante escuchar este álbum. El sonido es bárbaro y me gustó en especial el trabajo rítmico y solista de Alvin Lee.
Logro: que se conozca un LP. de otro de los grandes nuevos grupos ingleses.
Tapa: muy pobre de acuerdo a la música que trae.
Síntesis: me gustan más que antes y ya había escuchado 3 LP.



THE LONDON HOWLIN WOLF SESSION
Varios

Sugiere: una belleza increíble, además de ser el primer disco producido por la grabadora de los Stones, miren qué plantel hay acompañando a este negro reventado que toca la armónica, guitarra acústica y canta con esa originalidad y clima, que sólo ellos pueden lograr cantando blues. Eric Clapton, Stevie Winwood, Charlie Watts, Bill Wyman, por nombrar algunos de los más conocidos.
Logro: editar tan pronto un álbum tan necesario, por lo menos, para los músicos de rock.
Tapa: muy buena.
Síntesis: estoy muy contento de saberlo en mis manos.



QUINTEPLUS
Idem

Después de un año de estar grabado, EMI se tira a la pileta y edita este LP de Quinteplus, un grupo de jazz muy correcto y que tiene como integrantes a muy buenos solistas y una base rítmica realmente emocionante (Negro González y Pocho Lapouble). Lo único que puedo pedir —particularmente— de Quinteplus, es que sus integrantes, con su calidad técnica e interpretativa, en sus futuros discos nos entreguen más creatividad y un estilo personal y definido.

Tapa: muy lindo el dibujo (de Pocho).

Logro: un disco correcto de una música postergada.



AMAR HASTA MORIR
Alice Cooper

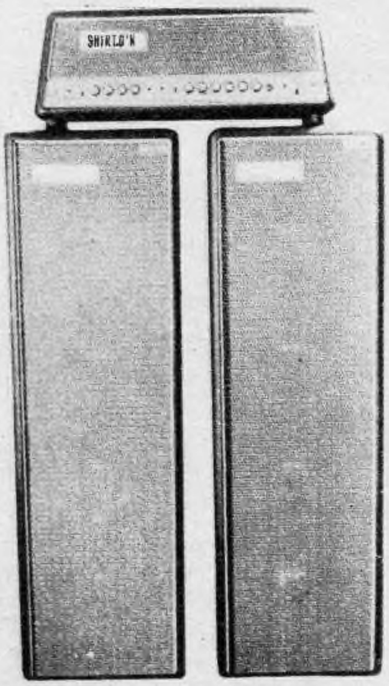
Este es otro de los conjuntos de la última generación del rock, que no me gusta para nada. Es más, no me interesa y me parece un sensacionalismo barato el de la posición que adoptan como ideología. De cualquier manera —al igual que todos los discos extranjeros— está muy bien grabado y es simpaticón. Pero, es una música sin futuro.
Tapa: muestra la imagen de ellos, con toda la intención de llamar la atención con algo que no tiene nada que ver con la música sincera.

LITTO NEBBIA

el ruido sigue en casa américa con estas super ofertas



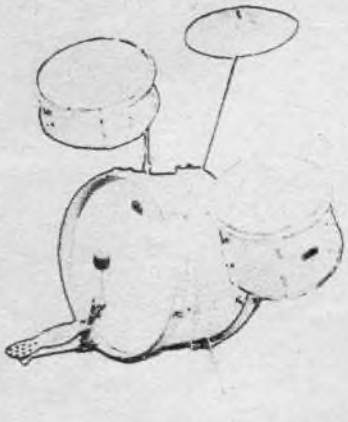
Guitarra eléctrica modelo Fender, 1 micrófono, 2 controles, con funda y cable.
En cuotas de **$ 7.—**



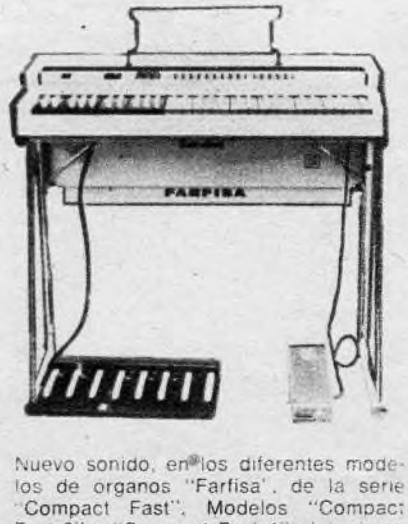
Amplificador para voces marca Shirto'n modelo V70, tres cuerpos, portátil, dos columnas especiales sintonizadas, 70 Watts de potencia eléctrica.
En cuotas de **$ 70.—**



Amplificador para guitarra, bajo u órgano, marca Hollywood, modelo Special 100 Watts de potencia eléctrica, con parlantes Leea, terminados con fina cuerina y con el super sonido que los músicos más exigentes desean.
En cuotas de **$ 181.—**



Batería para jazz, marca Rex modelo Nº 4, compuesta de bombo de 20", pedal para el mismo, **redoblante con** soporte. Tom Tom con soporte al bombo, platillo con su correspondiente soporte al bombo y un par de palillos.
En cuotas de **$ 30.—**



Nuevo sonido, en los diferentes modelos de órganos "Farfisa", de la serie "Compact Fast". Modelos "Compact Fast 3" y "Compact Fast 4", del mismo diseño, portátiles, de línea elegante y joven.
En cuotas desde **$ 125.—**



Trompetas importadas marca Weril, niqueladas. Con curso de aprendizaje.
En cuotas de **$ 15,50**

Casa América

Av. de Mayo 959-979. Bs. Aires

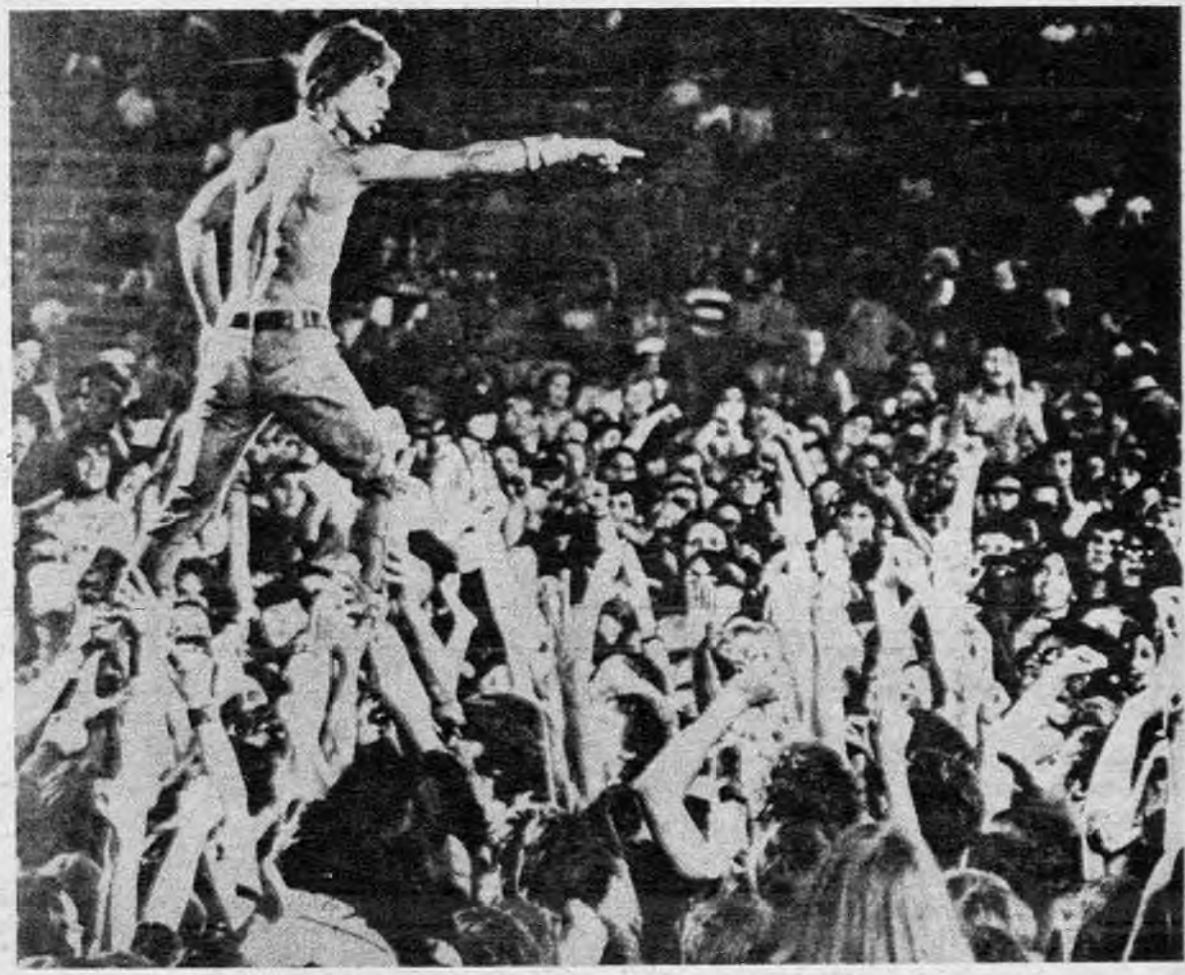
Pelo

NUMERO ANIVERSARIO CON TODA LA FUERZA



ROCK Y REVOLUCION

Algunos lo acusan de ser simplemente un invento más de la sociedad de consumo, otros le adjudican ciertas distracciones hacia la realidad, los que lo comprenden en su esencia, en cambio, creen que el rock emanado de una objetiva realidad o surgido a través de una concientización, es uno de los canales más poderosos para convertirse en el portavoz de una nueva cultura, en el brazo eficaz para una revaloración de todo. La ciudad de Detroit está en eso.





Según Dave Marsh, editor de Creem Magazine, "La primera y principal alternativa de la cultura en la comunidad de Ann Arbor, Detroit, es el rock and roll. Esta comunidad se ha formado alrededor de la música, y es la música lo que los mantiene unidos."

Detroit es una ciudad donde la industria automotriz es lo más importante. Como las fábricas de Liverpool, Inglaterra, o las minas de Newcastle, en el mismo país, dicha industria se presenta en Detroit como la única carrera posible para los jóvenes que egresan de la escuela secundaria. Y de la misma manera que los Beatles, o Eric Burdon y los Animals, que en una Inglaterra lejana no quisieron trabajar a la manera de sus padres, de las ocho a las cinco toda su vida, los jóvenes del Medio Oeste buscaron otra alternativa. Y esa alternativa la proporcionó el rock and roll, con su destello y su energía.

Según como se lo vea, no es del todo sorprendente; si uno mira, sin tomar una actitud negativa, hacia las virtudes del rock –espontaneidad, combustión interna–, pueden verse que las condiciones bajo las cuales nació la forma original, a principios de la década del cincuenta, son casi las mismas que existían en Detroit alrededor de 1966. Había un medio ambiente demasiado estéril, una tremenda cantidad de muchachos que no estaban motivados para hacer nada en particular. Dave Marsh comenta: "Yo miraba todas esas fábricas y me decía: No para mí. Nunca". Otras ciudades han tenido diferentes corrientes de cultura para distraerlos y empujarlos en algunna dirección; Detroit no ha tenido prácticamente nada. Lo único que distraía la mente de los habitantes era la televisión.



Grand Funk

Además, en Detroit siempre estuvo el sello Motown, un perfecto ejemplo de una línea definida de conducta, logrando éxito tras éxito. Como consecuencia, de entre la mayoría de los jóvenes de Detroit, empezaron a surgir conjuntos como MC5, the Stooges, the Rationals, UP, Amboy Dukes, SRC, Frut, Pride of Women y Detroit. Era un rock enérgico y violento.

El rock nacido en Detroit se rebeló contra la cultura y el modo de vida predominantes, y reaccionó en una oposición total. Si Detroit era blando, su música era vibrante y exitante; si Detroit trataba de suavizar la violencia interior, su rock era consciente y desafiantemente brutal; si Detroit trataba de recalcar las virtudes de la clase media y de reprimir el libertinaje, su rock promovía una forma salvaje de subsistencia, la vida en la calle, y cualquier otra cosa que hubiera sido declarada tabú. Sin embargo, como Detroit no era una ciudad influida por ninguna tendencia intelectual, los grupos surgidos en esta ciudad no usaron ningún tipo de técnica o forma musical elaborada. Su música era primitiva, basada en vibraciones más que en reales arreglos. Allí no había raga-rock, ni art-rock, ni jazz-rock.

Una figura importante en la comunidad de Ann Arbor era John Sinclair. Sinclair había estado en la escena de Detroit, y aunque él nunca tocó en ninguno de los grupos, fue el primero en tomar el mando con respecto a lo que el rock and roll representaba para la ciudad, como una especie de padre de la nueva contra-cultura. Por supuesto que la música negra de Motown, y aun Mitch Ryder, apoyado por The Detroit Wheels, ya había demostrado que la música podía ser

una fuerza revolucionaria. Pero Sinclair fue más lejos, con un grupo joven y combativo, conocido como MC5 (Motor City 5), y fundó los cimientos para lo que sería un poderoso escenario musical.
Alrededor de 1967, y hasta algunos años más tarde, no había nadie en Detroit que no afirmara que MC5 era el mejor grupo del mundo. Además de su música frenética y altamente violenta, usaban ropas increíbles, irrumpían en el escenario y creaban un verdadero show. Ellos modificaron la escena en un momento en que lo más usado por los músicos de rock era permanecer inmóviles, casi inexpresivos, con excepción de los dedos, en las cuerdas de las guitarras. MC5 se movian, salían, hacían chistes, hasta saltaban entre el público si era necesario; bajaban del escenario, transpiraban, rompian guitarras, amplificadores, y cualquier otra cosa que estuviera a la vista. Esto enloquecia a los más jóvenes, que aullaban pidiendo más. The MC5 hablaban el lenguaje de la revolución, pero, más que nada, embistieron con algo profundamente distinto, una música que reunia todas las formas del poder.
Y no solamente ellos se estaban moviendo a gran velocidad, sino todo el resto de Detroit: MC5 no era el único grupo prominente en la era dorada de Detroit. The Stooges (en un principio The Psychedelic Stooges) también se reunieron a principios de 1968, y en el escenario actuaban dentro de la misma línea que MC5. Dirigidos por el demoníaco Iggy Stooge, crearon un tipo de actuación teriblemente teatral, bajo la convicción de que si ellos no podían lograr que el público fuera hasta ellos, ellos irían hacia el público. Cuando the Stooges entran en escena nadie está demasiado seguro de lo que va a suceder. Iggy se pone en el lugar de la audiencia, saltando entre el público, frotando pasta de maní sobre su cuerpo, vestido solamente con blue jeans, con el pelo plateado, o, como en un reciente festival, bailando en el medio de la audiencia, reunida en forma de ronda. "Yo soy el público. Estoy convencido de que cualquier cosa que yo desee es lo mismo que desea el público"; esto es lo que afirma Iggy. El estilo de actuación de los Stooges ha ido más y más lejos, lo mismo que su música. Hay una confusión constante, un sonido casi ensordecedor, con melodías de guitarra superpuestas ocasionalmente, sobre un fondo uniforme y monótono de batería. Mientras los MC5 querían ser el arquetipo del grupo de rock and roll, los Stooges rehusaron a ese papel; nunca se pusieron en el lugar de los chicos buenos y felices; observar a los Stooges es como mirar una especie de psicodrama privado. Ellos recogieron en su música el aburrimiento, la frustración, la mezcla de odio y orgullo de uno mismo, que son en gran parte las consecuencias de sér joven en la década del sesenta.
Había muchos otros grupos surgiendo en Detroit, a fines de 1960, la mayoría de los cuales ya han desaparecido. The Amboy Dukes, dirigidos por el talentoso guitarrista Ted Turgent; the Nationals, uno de los primeros grupos en lograr un éxito de grabación; SRC, uno de los primeros en salir de Detroit y conseguir un importante contrato de grabación (ahora recompuesto como los Blue Scepter).
Y después, Grand Funk Railroad, el conjunto que, bastante extrañamente, logró más éxito comercial fuera de Detroit. Porque Terry Night no quiso que fuera meramente un grupo local, y en vez de optar por los grandes éxitos nacionales, los excluyó de Detroit por largo tiempo. Ellos no eran un conjunto "de comunidad", y su política fue mal mirada. Antes, MC5 había intentado el estrellato de la escena nacional, y según la opinión de muchos, fue ese intento lo que hizo que su música se volviera menos legítima.
Alice Cooper vive en el área de Detroit, y piensa que allí hay más amor por la música del rock and roll de la tercera generación, que en cualquier otra parte del país. La escena demuestra que lo que Alice hace no es más que la extensión visual de la música de alta energía que ellos tocan. Sus actuaciones incluyen una boa constrictor viva, una silla eléctrica, teatro desaforado y completamente vivencial.
Los UP son un grupo de la clase de White Panther, estrechamente asociados con Sinclair y la corriente que intenta sacarlo de la cárcel. Han tocado para muchos festivales de beneficencia en Detroit, y parecen muy decididos a seguir atados a la comunidad. También ellos son los distribuidores de su propio producto; su primer simple, "Just like an aborigine" (Como un aborigen) fue lanzado por su grabadora Sundance. Ellos imprimieron las copias por sí mismos y controlaron la distribución.



Detroit

"Nunca se pusieron en el lugar de los chicos buenos y felices. Observarlos es como mirar una especie de psicodrama: ellos recogieron en su música el aburrimiento, la frustración, la mezcla de odio y orgullo de uno mismo, que son en gran parte las consecuencias de ser joven en la década del 60".

The Frut es uno de los más recientes y desaforados grupos que surgieron en Detroit. Ellos son, en realidad, un conjunto salido de la calle, la mayoría de los cuales nunca tocó antes un instrumento, que se reunieron en una pequeña fiesta y grabaron su primer LP "Keep on trucking". Está lleno de canciones como "Take your clothes off I love you" (Sácate la ropa yo te amo), y "Running bear and little white dove" (Sufrimiento corriente y pequeña paloma blanca). Durante algunos de sus recitales, arrojan arcos y flechas como si fuera vino . . .
Uno de los conjuntos más interesantes que toca actualmente en Detroit es Pride of Women, el primero formado únicamente por mujeres. No han opinado sobre la liberación de la mujer, en lo que a su música se refiere; el sólo hecho de estar sobre un escenario y tocar violento rock and roll lo dice todo.





MC5



The Stooges



Los conjuntos siguen surgiendo en Detroit. The Flamin Groovies, de San Francisco, dicen tocar mejor en Detroit. "Es donde está la energía", dice la primera guitarra Cyril Jordan. Mitch Ryder formó hace poco su nuevo conjunto, Detroit, y por supuesto se han hecho muy populares en esta zona.

Hoy, Detroit está cambiando por completo su imagen de siempre. A fines de 1960 mucha gente se olvidó de que lo que para ellos era verdadero, no necesariamente tenía que serlo para el resto del país. El rock and roll ha sido motivo de grandes disturbios en Detroit; problemas con las compañías grabadoras, como a su vez políticos (el encarcelamiento de Sinclair tuvo un efecto increíblemente desmoralizador en toda la comunidad), locales cerrados, reabiertos tiempo después y vueltos a cerrar. Pero a pesar de todo, la música sigue surgiendo, más vivaz que nunca. Mientras la revista Times y la generalidad de la gente opinan que "el rock ha muerto" y que la nueva música es "suave", Detroit sigue burlándose de todo eso. La música del Medio Oeste tranquiliza a todos los que aman el ruido, el rock and roll estrepitoso, el teatro desaforado, y el desafío a las tradiciones establecidas. "Nuestra música es simple", afirma Iggy Stooge, "es tan simple que uno no puede equivocarse." ■



THE BAND: MAS UNIDOS QUE NUNCA

Levon Helm explica sinceramente, en su manera sureña, lánguida y lenta: "Cuando uno ha grabado dos discos y todavía no puede pagar sus cuentas, uno debe ponerse a hacer cualquier cosa, aunque no esté del todo bien".

Levon, baterista de The Band, expone, en cierta manera, sus conceptos financieros, en su álbum "Stage Fright". Este LP es un trabajo hecho de un tirón, en vivo, grabado en más o menos 14 días en Woodstock Playhouse, un minúsculo teatro que Band ha adoptado como su lugar de trabajo.

"Hacerlo de otra manera cuesta demasiado dinero", piensa Helm.

La "otra manera" es en la que grabaron su segundo álbum, una pródiga producción para la cual el grupo alquiló la primitiva casa de Sammy Davis, en Hollywood, y grabaron la serie tan tranquilamente como querían. "Nos tomamos todo el tiempo que necesitábamos para ese álbum. Nadie pensaba cuánto iba a salirnos ni cosas como ésa. Nos criticaron un poco por "Stage Fright"; dijeron que podríamos haberlo hecho mejor. Estoy seguro de que es así, pero lo hicimos lo mejor que pudimos para aquella época".

"Creo que ahora realmentoe pagamos nuestras deudas. Cada uno tiene una casa. El dinero no me preocupa mucho, pero es triste tener un par de discos grabados, y encontrarse con que uno no puede comprar la guitarra que siempre deseó tener...

Levon sonríe, y se le ilumina la cara: "Por supuesto que tengo la guitarra ahora; es una National, fabricada alrededor de 1900, según creo. Es un muy buen trabajo... con caja de resonancia de metal y todas esas cosas. Uno la toca en una habitación con una guitarra eléctrica, y produce un sonido tan fuerte que no necesita amplificador".

Me encontré con The Band en Londres, cuando ellos empezaban su última gira por Europa. The Band no hace muchas giras. Levon declara: "Generalmente hacemos un par de giras por año. Creo que realizamos tal vez 10 ó 15 viajes sobre cuatro o cinco fines de semana cada año. Es algo que no puede hacerse todo el tiempo... Se vive a vitaminas y comidas raras; uno no puede conservarse sano".

Por lo común, The Band permanece cerca de Woodstock, aunque el legendario Big Pink ha sido substituido por casas separadas desde hace tiempo. Todavía existe la unión, a pesar de todo... diez exhaustivos años juntos, juntando el polvo de los caminos a través de los Estados no han amortiguado su vínculo de amistad.

Los componentes de The Band son cinco: Garth Hudson, imponente y fascinante; Rick Danko, blando, inescrutable; Richard Manual, de barba negra, sonriente, un poco nervioso; Robbie Robertson, la voz intelectual del grupo, ansioso de agradar; Levon Helm, el único norteamericano entre canadienses.

Levon comenta: "Nos reunimos dos o tres de nosotros, y nos sentamos juntos a cantar varias melodías que recordamos. Solamente lo hacemos para entretenernos, pero nos mantiene en práctica. Elegimos una melodía —puede ser country, por ejemplo—, y la tocamos con un sabor suburbano; esa es la clase de cosas que hacemos. O tocamos una melodía negra de Motown, con instrumentos country. A veces usamos violín, creo que hace más compactas nuestras armonías. Con todo, si es un día de sol, nos vamos al parque y jugamos al fútbol".

The Band graban en Bearsville actualmente, en un estudio que Albert Grossman, su manager, ha hecho construir cerca de Woodstock. Es aquí donde se reúnen más a menudo, y donde suelen encontrarse a veces con Bob Dylan, cuando está en las cercanías. Cada uno toca sus canciones para los demás. El nos ayuda, y nosotros lo ayudamos a él, dice Levon Helm, y agrega: "En vez de sentarnos en casa y hacer una o dos bandas, nos vamos al estudio, y hacemos 16. Y en lugar de aguantar que algún tonto venga y nos patee la música, podemos trabajar tranquilos en CBS, y lograr algo bueno y legítimo".

El cuarto álbum de The Band fue grabado en Bearsville. Dejaron un par de melodías para terminar en Londres, y alquilaron un estudio para el tiempo que permanezcan allí. Helm está entusiasmado con los estudios ingleses: "Son realmente profesionales. Se logra un sonido realmente nítido".

El ritmo de vida de The Band antes de Bob Dylan, corriendo por las carreteras es un pronunciado contraste con el paso tranquilo y ocioso que llevan ahora. A Helm no le gusta mucho hablar de las





primeras épocas, cuando el canadiense Robbie Robertson viajó hacia el sur, en busca de los secretos de la música sureña, y se encontró con personajes como Chuck Berry, Bo Diddley, Robert Johnson, y Sonny Boy Williamson. Fue en ese entonces cuando The Band empezó a surgir, primero como Levon and the Hawks, después reducidos a The Hamks, y finalmente aún más simplificados, como The Band. Levon recuerda: "Tocábamos seis noches por semana, y si teníamos suerte, también tocábamos los domingos a la noche. Realmente no pienso mucho en esos días; me limito a estar muy satisfecho en una posición en la que la gente nos presta atención".

Un poco obligado, Levon cuenta cómo, en los clubes o bares donde podían, tenían que recurrir a cualquier cosa para poder comer. Tocaban de todo; James Brown, Ray Charles, viejas tonadas country, rock, melodías bailables... canciones de relleno, más o menos como "Tierra de las mil danzas". En su propio campo, tenían un alto porcentaje de competencia. "Nosotros pensábamos que podíamos tocar a Lee Dorsey mejor que cualquiera, excepto Lee Dorsey", dice Levon.

De esta manera, ellos lograron rápidamente la virtud de mantener a los clientes y a ellos mismos, hasta cierto punto, bastante satisfechos. "Si alguien está apoyado contra la barra, medio borracho", dice Levon con picardía, "lo único que uno puede hacer es tocar algo que él reconozca. El resto va a gusto de uno".

Según lo ve Levon, el encuentro con Bob Dylan fue la oportunidad para tomar dos noches en lugar de seis. Pero, agrega: "Realmente no parecía el gran momento. Dylan (Robbie Robertson me lo dijo una vez), enseñó al grupo un montón de cosas importantes; cómo conectarse con gente interesante, cómo viajar, como conducirnos, etc. Con Dylan, yo creo, fue cuando realmente me di cuenta de que la música era mucho más que acordes, y un ritmo compacto e hilvanado.

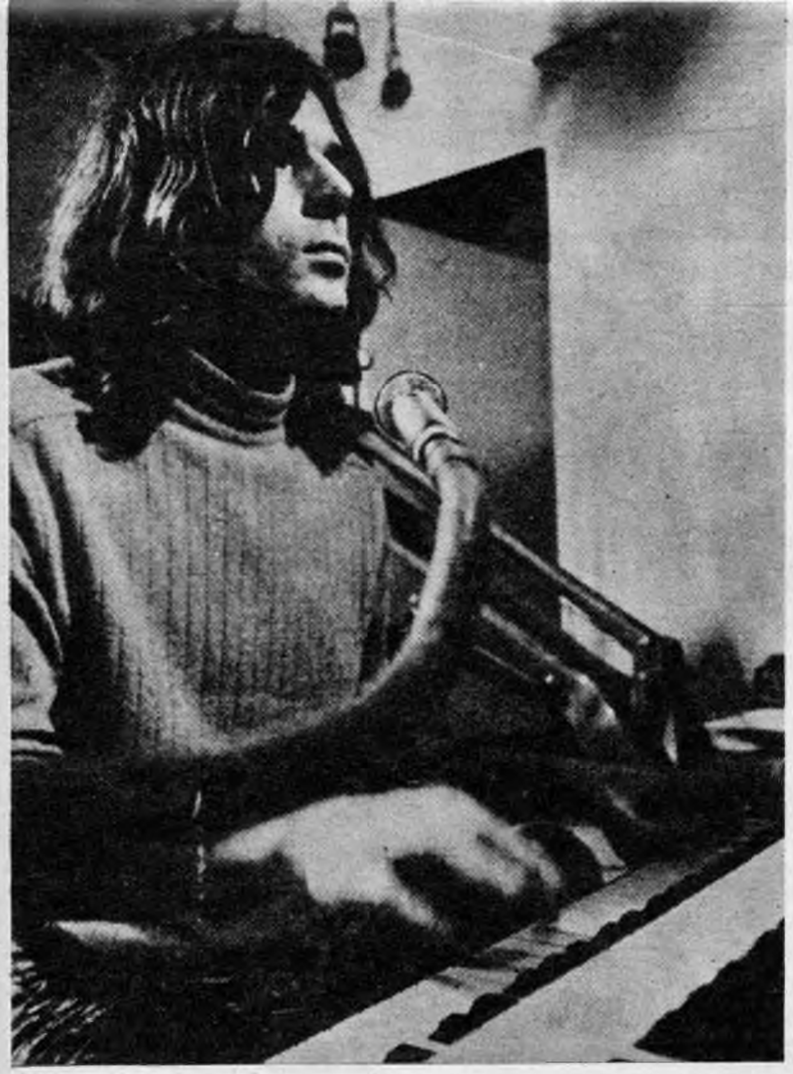
"Nunca aprendí cómo conectarme, ni cómo arreglármelas en los reportajes. Pero sí aprendí todo lo que necesita una buena canción, todo lo que exige la música. Mucho de esto sirvió para pulir el grupo. Y, como no teníamos que tocar todas las noches, teníamos más tiempo para pensar. Y para escribir.

Después de Dylan empezamos a tocar en nuestros propios locales, y fue para esa época cuando empezamos las giras. Los lugares donde actuábamos eran del tipo del Hollywood Bowl.

Comencé a hablar con Garth Hudson, de vuelta de una sesión de fotografía. Toqué el tema de los ejecutantes de piano. Se sumergió en un monólogo de 50 minutos, durante el cual divagó sobre el desarrollo y la importancia de la música de ... jazz. Permanecía parado, fascinante, fumando tranquilamente su cigarrillo, hablando con los dientes apretados, opinando sobre Art Tatum, Herbie Hancock, Teddy Wilson, Bud Powell; y sobre B. B. King, Freddie King y Albert King cuando enfocamos hacia los guitarristas.

También hablamos de Ben Webster, el punto débil de Hudson. Webster es saxo tenor, y una de las más grandes figuras del jazz. Actualmente vive en Europa, y The Band tuvo una oportunidad de actuar con él en Alemania.

Garth Hudson estaba muy entusiasmado con esa actuación, pero temía que el público no compartiera su fervor, y que el reconocimiento de la audiencia dirigido a The Band hiriera los sentimientos de Webster.



Mark Stein



Matthew Fisher



Dou



Mike Ratledge

LA ARREMETIDA DE LOS ORGANOS

II PARTE

BEBER UNA COCA

Todo lo dicho, es para aquéllos que no buscan a todo precio hacer avanzar la música pop (pero esta distinción parece, si se vuelve a leer, bastante ficticia o, al menos, arbitraria. Sobre todo, si se tiene en cuenta que nos ha sido tan fácil hablar de ellos como "grandes organistas"), pero que la hicieron rugir, y ya vimos cómo.

Pasamos ahora a los otros, a los que han elegido el difícil camino de la búsqueda antes que ese, recubierto de oro, que lleva a la cima de los hit parades. Son seis: dos norteamericanos y cuatro ingleses. Los primeros son ricos y célebres, los otros un poco menos (lo que contribuye a probar, una vez más, que los oídos norteamericanos son más abiertos que los oídos ingleses para todo aquéllo que salga un poco de lo ordinario). Siempre la vieja querella que resurge, la vieja rivalidad entre los músicos ingleses y norteamericanos por la supremacía pop en el mundo. Recapitulemos un poco: los ingleses están, en conjunto, bastante más atrasados que los norteamericanos. El éxito prodigioso de los Beatles a través del mundo entero no prueba para nada que su música estaba en la avanzada: los hits parades no han sido jamás reflejo de criterios novedosos.

Si, Norteamérica está de nuevo en el primer lugar, impulsa, busca, avanza y nos da cada semana nuevos grupos o artistas extraordinarios. Mientras que, los ingleses se duermen en el blues, una música bella, ciertamente, pero que de ninguna manera hace avanzar las cosas. Todo lo contrario. Los críticos británicos tienen a bien barrer todo el underground en tres líneas bien malignas cada semana, y clavar en la picota a todos los grupos norteamericanos –salvo los del sello Tamla que se producen en Londres– y no queda otra alternativa que pensar que todo eso recuerda bastante a la envidia, teñida de una cierta sospecha de acritud. Mientras que en Norteamérica, indiferentes a esas picaduras de mosquito, se acuna con los brazos repletos de dólares no importa a qué grupo inglés. De allí el malentendido y el complejo de superioridad de los británicos, por cierto bien incapaces de producir a The Mothers Of Invention, Grateful Dead, Blood, Sweat and Tears y Jimi Hendrix (y, sí!), a los Vanilla Fudge, por no citar más que a algunos de talento abrumador. Oh! hay en Inglaterra grupos famosos (dejemos de lado la historia de los Beatles y los Rolling Stones, cuyo talento no es para celebrar más pero que, incuestionablemente, era bien aventajado desde el estricto punto de vista musical) como Pink Floyd, Soft Machine, Elp, Procol Harum y otros más. ¿Qué hacen ellos allá? Jamás su nombre aparece en ninguno de los hit parades británicos, copados pegajosamente por Tom Jones, Engelbert Humperdinck, Sandie Shaw y otras como Mary Hopkin. Entonces, ellos van a buscar mejor suerte en Norteamérica. Norteamérica los recibe, los hace grabar discos y ganar buenas cantidades de pesos. Y los críticos ingleses se extasian: "Vean ustedes bien que nuestros grupos son los mejores!". Bien, veamos... Nosotros, podríamos mirar desde arriba (de lejos, mejor) esta querella y seguir tranquilamente nuestro camino. Pero uno se encuentra con que los músicos pop miran casi exclusivamente hacia Inglaterra y quieren extraer de allí sus modelos. Pero atención, no en los Pink Floyd o en Soft Machine, no, en eso que cambia, en eso que se hace. Siempre atrasados de tiempo, se inspiran en Fleetwood Mac o en Small Faces, "sonido inglés" garantido, y se dejan vender a veces cosas de tercera mano creyendo que las compran nuevas. Están como prueba el nacimiento de pequeños (en todos los sentidos del término) grupitos que nos hacen caer muy abajo y que hacen gritar a algunos imbéciles entusiastas, siempre listos a aplaudir cualquier cosa. Es algo triste. Uno cree que no hay mercaderes de discos. Pero resulta que a veces es preferible mil veces comprar no importa qué álbum del catálogo internacional de cualquier sello grabador (sin que ésto signifique publicidad alguna), antes que ir a escuchar tocar malamente las imitaciones de lo que hace Clapton, mejor dicho de lo que hacía Clapton cinco años atrás... y beber una Coca. Felizmente, hay músicos que han comprendido de dónde vienen los buenos vientos y que trabajan encarnizadamente en la elaboración de una música nueva, inspirada y o imitativa. Una esperanza loca... pero esperaremos contentos.

SATELITES Y PAJARITOS

Todo esto, evidentemente, nos ha alejado un poco de los organistas. Retomémoslos:

MARK STEIN

El tercer grande, con Winwood y Kooper. Profesional desde hace

una buena decena de años (lo que no le impide tener apenas 25 años), no tiene nada que envidiar a nadie en el plano técnico. Y, como su inspiración está a igual nivel, el resultado o es, como mínimo, muy, pero muy brillante. Mark Stein tiene la suerte de tocar en uno de los mejores grupos de la música pop, los Vanilla Fudge, en compañía de hombres que pueden tratar con él de igual a igual, lo que no es el caso de todos los organistas antes mencionados. Una vez resuelto el problema de la técnica y también el de sus acompañantes, Mark Stein puede dejar liberada su imaginación creadora y no privarse de ella jamás. El también, como Al Kooper, tiene dos caras: el que se conoce desde hace tiempo, el Mark Stein que hace nacer bajo sus dedos sonoridades cada vez más glaucas y desgarrantes, provenientes –parecería– de otro mundo, el Mark Stein de los apacibles paseos en el espacio a menudo interrumpidos por terroríficos rayos que cortan súbitamente las melodías sin que se pueda hacerlas renacer una vez que la tormenta ha concluido. Utiliza los contrastes y las posibilidades sonoras del instrumento, potenciándolas hasta su máximo (la sonoridad del órgano de Stein puede cambiar cuatro o cinco veces en el transcurso de un mismo trozo).

Stein tiene en común con Winwood y Kooper el hecho de no utilizar jamás la etiqueta "vulgaridad" que lleva todo órgano Hammond. Brillante pero sin oropel (una misma divisa para estos tres hombres) Stein es, a pesar de todo, el más "fácil" y el más virtuoso. Es el que tiene menos feeling también, se puede afirmar de buena fuente ante la aparición del último álbum de los Vanilla Fudge.

"Near the beginning", es un álbum que presenta atrapada en sus surcos, la faz presente de Stein y, particularmente, un pedazo fantásticamente interpretado que se llama "Break song", armado sobre las armonías de un bueno y viejo blues. Es una orgía de solos durante más de veinte minutos, y es de imaginarse que el de Stein no es el menos bueno, amasado de feeling y de inteligencia melódica, de una inspiración que no conoce desfallecimiento, sólidamente construida y finamente interpretada. Una segunda revelación.

KEITH EMERSON

El virtuoso puro, bien diferente por la profundidad y la forma de su arte de todos los organistas que hemos nombrado y de aquéllos que lo serán más adelante. Keith Emerson, líder de ELP, es uno de los pocos y raros instrumentistas pop que no se refieren constantemente al blues. Es, ante todo, un músico contemporáneo, un buscador de sonoridades nuevas y es bien notorio que en ello se encuentra su principal motivación, cuando la de muchos otros suele ser el swing. Solista frenético que no evita siempre las trampas del mal gusto, hace sin embargo, lo que quiere de su instrumento y arranca, literalmente, "paquetes" de notas increíbles, acordes torturados e incandescentes, puede ser que no siempre bellos pero sí jamás escuchados. Se le puede reprochar en todo caso, de hacer a menudo demasiado y abusar de su facilidad técnica, pero jamás de ser poco interesante. Y él es, sin ninguna duda, uno de aquéllos que tienen siempre algo para decir en la música pop inglesa de hoy, uno de esos hombres solos cuyo arte está siempre diez años más avanzado que el gusto del público y cuyos méritos no son reconocidos sino mucho tiempo más tarde.

DOUG INGLE

Todo lo que se ha dicho a propósito de Mark Stein podía haber sido dicho a propósito de Doug Ingle, organista y líder del ex Iron Butterfly. A pesar de todo, bien se ha dicho que el segundo difícilmente iguala al primero, y si bien Ingle se ha afirmado en dos discos como un buen organista, le queda aún, un buen pedazo de camino para recorrer y entrar en el club de los grandes. El también es de los que busca crear cualquier cosa nueva y desembarazarse de esa perpetua influencia del blues que se encuentra siempre, sin renunciar por esa causa al swing. Esa sí es una apuesta difícil...

RICK WRIGHT

Es aún un incomprendido, apenas un poco menos que su compatriota Keith Emerson. Decididamente, la "swinging" Inglaterra no es la tierra elegida de los organistas pop: Georgie Fame, Alan Price, Emerson y ahora Rick Wright de Pink Floyd. Este último, también tiene la "desgracia" de ser un poco más avanzado que su tiempo, de estar inclusive afuera de nuestro tiempo y de nuestro mundo. Un organista de ciencia ficción que se niega sistemáticamente a poner los pies sobre la tierra. Un soñador, en una palabra, para el que los satélites han reemplazado a los pajaritos. Todo lo que hace es magnífico, totalmente desprovisto de errores melódicos a tal punto, que uno puede preguntarse hasta dónde los solos de Rick Wright son improvisados. Poco importa, de todas maneras, porque si es que están escritos, están escritos por él. Aquí, entonces, no tenemos a un músico pop en el sentido corriente del término, y es bien cierto que si los Pink Floyd tuvieran cuarenta años y la cabeza calva, se los llamaría "músicos contemporáneos". Bastante próxima por su forma a la música ("A saucerful of secrets"), la ejecución de Wright está tan perfectamente controlada que a veces llega a faltar un poco de calor. Pero, no es buena solamente una música que tiene "fibra" (contrariamente a lo que cree mucha gente); y la de los Pink Floyd se extiende manifiestamente más al espíritu que a los pies. Es la razón de un despojamiento bien próximo a la pureza total de una articulación musical extremadamente rigurosa. Precipitaciones jamás, marañas de acordes jamás, acrobacias jamás: justamente la simplicidad de un artista ya maduro, capaz de controlar sus emociones sin ahogarlas.

MATTHEW FISHER

Aún uno de esos desconocidos (la lista es larga, quizás demasiado) que ilustran perfectamente el grado de madurez a que está sometida la música pop. Procol Harum arrastra como una bala el prodigioso éxito de "Whiter shade of pale" y tarda cerca de tres años en olvidarse. Y no puede hacer otras cosas porque, aunque mejores, no las aceptan. Hay, como en este caso, cosas inexplicables y desesperantes. Matthew Fisher, significa la sonoridad más bella de la música pop, una sonoridad muy influenciada por la de los órganos clásicos y puesta al servicio de una música resueltamente moderna. Hay entonces, un despojamiento frecuente, pero también, a veces, asombrosas construcciones barrocas, superposición de sonidos de órgano y piano, patinajes fulgurantes hacia estridencias perfectamente inesperadas pero jamás fuera de propósito (si puede parecer en algún momento que las mismas reflexiones han sido aplicadas a músicos diferentes, es porque todos han sido elegidos en función de iguales criterios). Menos serena que la ejecución de Rick Wright, la de Fisher hace a menudo pensar en una reunión de veinte partes aparentemente sin relación las unas con las otras pero que, milagrosamente, la razón agregada a la imaginación, hacen mantenerse perfectamente en pie.

Inglaterra redescubrió a Procol Harum, sin duda. Pero que esta sorpresiva actitud se produzca a una semana del éxito norteamericano que obtuviera el grupo con el álbum "A Salty Dog", puede parecer poco natural. En fin, la justicia se rindió ante el talento, eso es lo esencial.



Keith Emerson



Rick Wright

MIKE RATLEDGE

Inglés y uno de los más desconocidos. Solamente el público francés (una minúscula parte solamente) parece haber comprendido la importancia de Soft Machine en la música pop de hoy pudiendo llegar a reproducirse en ellos el fenómeno que hizo de Jools y Brian Auger estrellas mundiales... Al menos, la música de Soft Machine es algo "diferente". Diferente de todo lo que se puede escuchar hoy en día en cuanto a lo pop y sus aledaños. La música de Machine no recuerda a nada conocido, es, si no una garantía de éxito, al menos una buena prueba de originalidad. Los Soft Machine son tres, definitivamente tres, y sería bastante ridículo entonces considerar el arte de uno entre ellos, aislándolo del contexto del grupo. Ningún elemento predomina, y tampoco lo hace Mike Ratledge más que los otros dos. Ratledge es un gran organista porque es parte integrada de Soft Machine, porque aporta al grupo tanto como el grupo le aporta a él. Qué sería él aislado de ese contexto, nadie podría decirlo y, de todos modos, tal especulación es en vano. Podemos simplemente afirmar que este hombre posee una técnica de sonido instrumental muy completa, y sobre todo una imaginación "sonora" totalmente increíble. Inútil resulta tratar de describir sonidos alineando palabras. La música de Soft Machine, más que cuaquier otra, necesita absolutamente ser escuchada y desafía a cualquier análisis. Un sólo surco del maravilloso álbum "Hope for happines" les dirá más que veinte artículos.

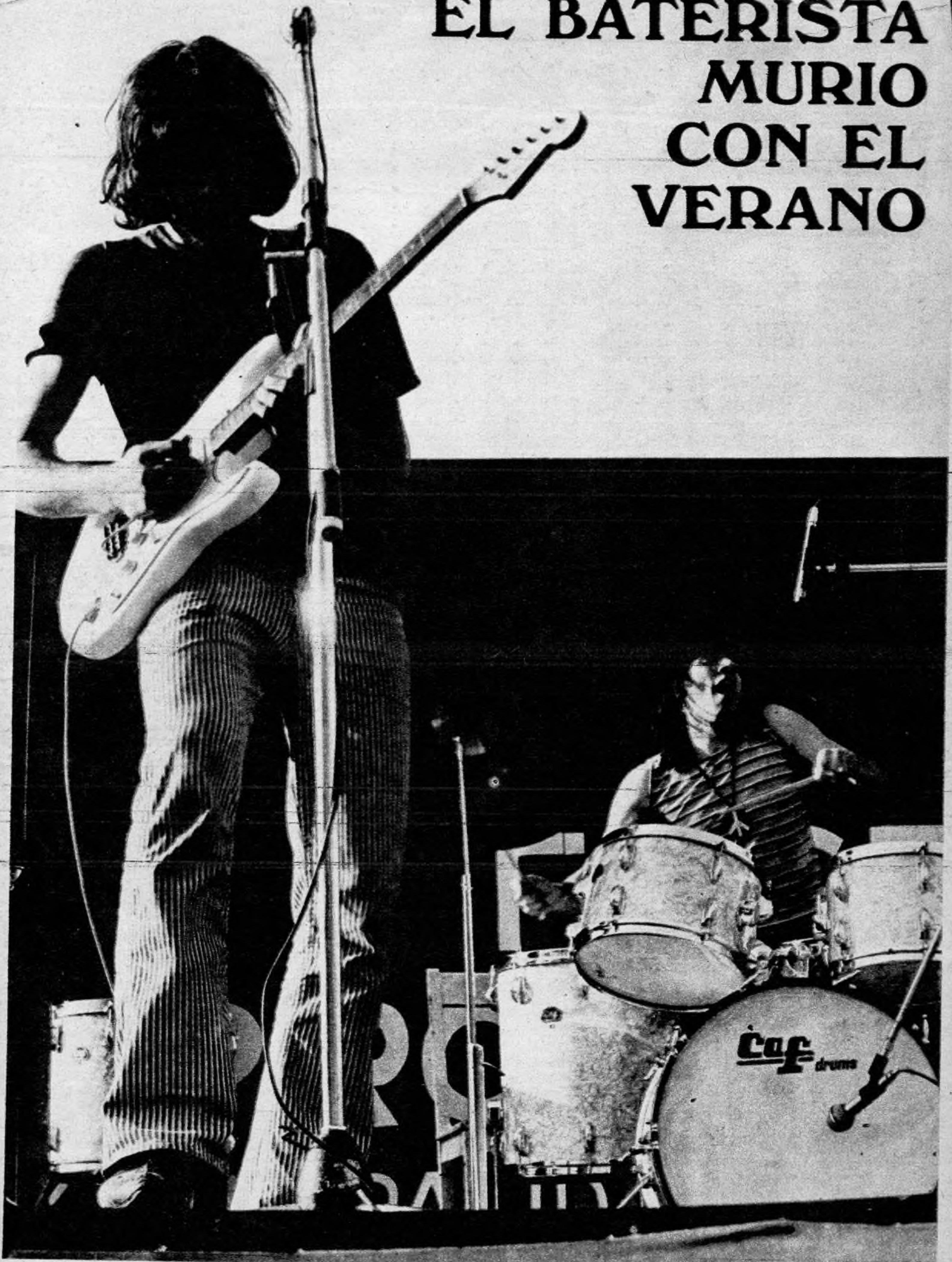
Ratledge está totalmente marcado por la música de la Machine, está en ella como ella está en él, y es, con Rick Wright y Mathew Fisher (que no sería más él mismo sin su compañero Gary Brooker) el único organista de nuestra lista que no podría dejar su grupo sin negar su arte, sin "morir" quizás.

OTROS TODAVIA...

Hay también otros nombres que vienen al espíritu cuando se habla de organistas o de pianistas pop, y sin duda de entre ellos hay muchos cuyo talento es igual al de aquéllos que ya nombramos pero que, como ya se dijo, raramente se tienen ocasión de escuchar como solistas.

Un Ray Manzarek (Doors), por ejemplo, no tiene nada que envidiar a ndaie. No más que oot Money, otro inglés casi desconocido. Se puede de la misma manera citar al pianista de Procol Harum, Gary Brooker; Mike Pender (Moody Blues) Mark Naftalin (ex Paul Butterfield), Dick Halligan (Blood, Sweat and Tears), Mike Fonfara (Rhinocéros), Félix Cavaliere (Rascals), Herbie Rich (ex Electric Flag), Ian Underwood y Don Preston (Mothers), Ron Mc Kernan (Grateful Dead), Nicky Hopkins (grabaciones con los Stones y Jefferson Airplane), John Cale (Velvet Underground), Goldy Mc John (Steppenwolf), Barry Goldberg, John Locke (Spirit), Winder K. Fogg, Billy Preston, on Lord (Deep Purple), etc.

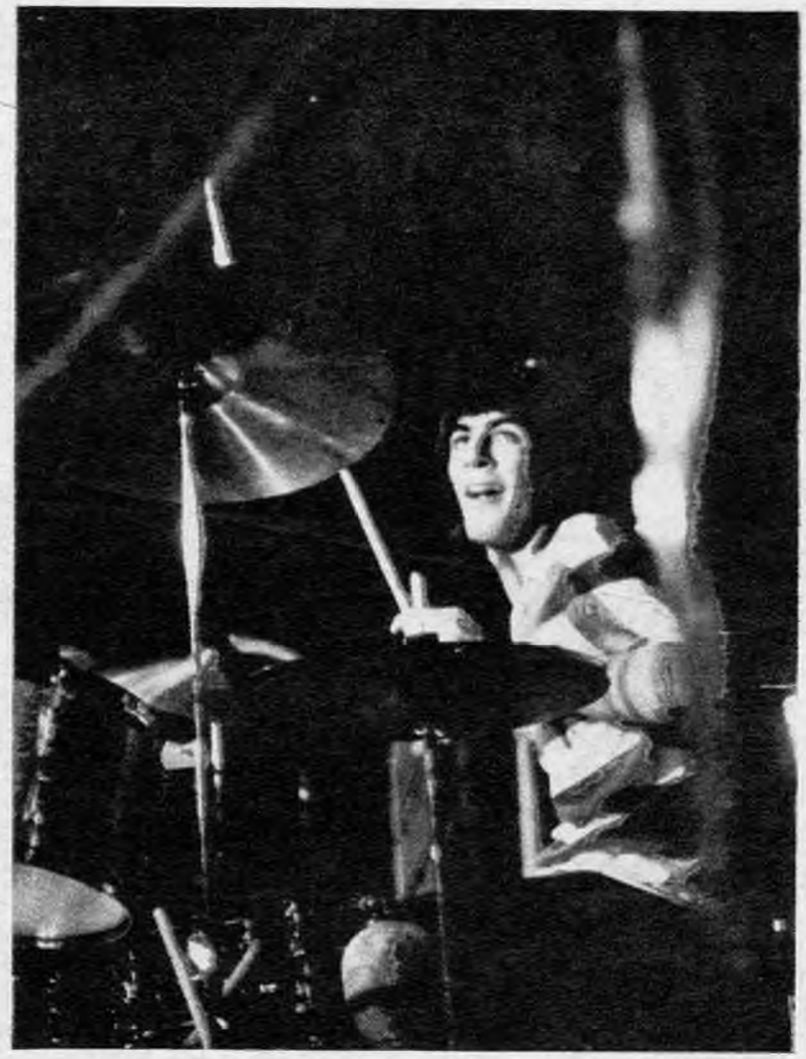
EL BATERISTA MURIO CON EL VERANO



Desde hace casi tres años Luis Gambolini es uno de los músicos de rock más activos de Buenos Aires pero, a la vez, es un gran desconocido para el público. Su primera gran aparición la hizo en el festival B. A. ROCK de 1970 con el recién formado Pappo's Blues (foto izquierda). Desde entonces acompañó a muchos conjuntos e intervino en numerosas jam, una dinámica que le sirvió para experimentarse pero no para estabilizarse creativamente. Por eso, Gambolini ha decidido por primera vez él mismo dejando la batería —su instrumento habitual— para dedicarse a cantar y componer en una línea inédita.







Por técnica, ideología y edad Luis Gambolini es el típico representante de la segunda generación de músicos de rock argentino, una brigada de excelentes intérpretes que absorbieron los aciertos y errores de una primera generación bastante desmembrada por el desgaste de la ardua primera lucha. No obstante, esta segunda camada de músicos todavía no ha podido asomar la cabeza definitivamente. El único de ellos que en estos momentos parece tener una estrella propia y un nombre con antecedentes más o menos consolidados es el violero Héctor Starc. Luis Gambolini, como el baterista Black, como los cantantes León Giecco y Raúl Porchetto, como el multi-instrumentista David Lebón, estuvo siempre en un segundo plano apoyando a los músicos ya consagrados o integrando conjuntos que otros formaban. Un tipo de dependencia que deviene de la fuerte crisis dentro de la música progresiva, provocada por quienes manejan el espectáculo en la Argentina que han decidido, abiertamente, erradicarla definitivamente —si es posible hundirla— porque se dieron cuenta de que no es suficiente negocio para ellos.

LO QUE FUE

Gambolini está integrado al rock desde las primeras explosiones auténticas que hubo en Buenos Aires. Comenzó como, seguramente deben haberse iniciado muchos: "Una vez me prestaron un disco de Spencer Davis y me enloqueció el tipo que cantaba, Steve Winwood; desde ese momento empezó a interesarme la música por sobre todas las cosas". No obstante su amor por la voz blusera de Winwood, Luis se inclinó en su primera época por compositores y músicos más sofisticados: Beatles, Shadows y, principalmente, los Beach Boys, un grupo respetadísimo hoy a nivel súper musical pero que en esa época hacía la misma trampa de los conjuntos complacientes locales: en vez de tocar sus originales integrantes, en las sesiones de grabación para discos participaban figuras ahora ampliamente conocidas como Al Kooper y el indescriptible Leon Russell.
En un principio, Gambolini estuvo junto a Claudio Gabis, uno de los más refinados guitarreros locales que luego integró el trío Manal, uno de los tres pilares del rock argentino.

EL PASADO CERCANO

Con la explosión de la música progresiva en Buenos Aires, Gambolini empezó a vincularse con músicos de primera línea: "toqué en muchas sesiones, con incontables cantidades de músicos en "La Manzana", desde ees momento comencé a ser considerado por los más famosos". Luego vino su unión con Pappo, cuando el guitarrista se separó de los Gatos. Juntos debutaron en B. A. ROCK '70. Luego Luis se alejaría del grupo e ingresaba un costaño suyo: Black. Edelmiro Molinari, el ex Almendra, lo llamó entonces para integrar su trío Viento: "Yo respeto muchísimo a Edelmiro y toda la música que él hace; él estaba trabajando en serio con Viento y ahora me doy cuenta que yo no, para él era importante, en cambio para mí era una cosa más: uno de los tantos grupos improvisados de los que formé parte. Sé que le hice perder mucho tiempo a Edelmiro. No sé, yo estaba mal: estaba metido en el estúpido circo que tienen algunos músicos de Buenos Aires y creí, por un momento, que esa era la verdad. Me hizo mal profundamente todo ese asunto de volarte: el día que debutamos con Viento en el teatro Odeón yo no pegaba un solo palo, en parte el fracaso de ese día fue por eso. Sinceramente lamento mucho lo que pasó con Edelmiro, él es un gran músico y con ese trío perdió un tiempo precioso."
Gambolini ha cortado definitivamente sus lazos de dependencia con cierto grupo de músicos que se creen los súper críticos y los súper elegidos: "Sí, yo toqué en «La Manzana», para el circo alucinado, y todas las cositas que lo rodean, pero no quiero más: esa no es mi gente, más allá de si son buenos o malos".
El último contacto de Gambolini con cierta postura, con la batería y con lo que va a dejar, fueron algunos shows de Carnaval que realizó como batero del Pappo's Blues: "Toqué con ellos porque nesecitaba la plata, nada más".

LO QUE SERA

Luis está decidido a cambiar todos sus rumbos muy radicalmente. Estos son sus principios de ahora, los que piensa llevar a la práctica después de haber pasado por diversas experiencias dentro del rock: "Mirá: de pronto me di cuenta que no me sentía bien dentro del rock violento, y que no me encontraba a mí mismo como músico al estar siempre pendiente de lo que hacían los grandes grupos internacionales. Hay una cosa totalmente ineludible: yo nací en el barrio de Caballito y quiero ser de allí y cantarle a la gente de ese lugar. Es decir: asumir con inteligencia todo mi contorno. Yo soy maestro y me encanta enseñar y estudiar y quiero seguir sociología, porque necesito armas para interpretar mi época y el mundo en que vivo. Pero a la vez quiero hacer música. Nada de eso va a ser fácil: quiero afrontarlo todo sólo: vivir, y pagarme los estudios y hacer música y, si es posible, con mi música. Ahora voy a empezar a cantar: quiero hacer una canción popular y honesta. Me gusta mucho Serrat y también lo que está haciendo Arco Iris: esto te lo digo a nivel ideológico. Yo escucho toda la música: Bach, Teleman, Zimbo Trío, Zappa, Hendrix. Y como eso, tampoco quiero encuadrarme en la música que componga. No voy a estar sólo voy a formar un grupito, nada extraordinario, y mi hermano va a trabajar en las letras. Estoy con todo esto: se me fue el furor de cachorro, toco más despacio, descubro la armonía. Y estoy muy feliz porque están naciendo mis temas, los auténticos, los que están más allá de cierta cuadratura castrante que tiene el rock cuando tu cabeza no se quiere abrir".
Con las trabas y las improbabilidades de estos tiempos, esta fe de Luis Gambolini, un ex baterista que quiere asumirse en toda su honestidad, aparece más como una expresión de deseos que como una verdadera postura. De todos modos, esta es su oportunidad total —o al menos él espera que sea— ¿por qué negársela, sospechar?. Su batería ha muerto exactamente con el carnaval, él tiene ahora un compromiso más amplio, más peligroso: que su música viva, que sea honesta, que sea popular sin deslindarse para los declives que ya conocemos todos.

CorreO

UNIRNOS Y NO IRNOS EN ZAPADAS

A Osvaldo Daniel Ripoll, o a quien lea esta carta: Eran más o menos las 10 de la mañana. Estaba escuchando "Aqualung" de Jethro Tull. Sonó el teléfono. Me recibió la voz de una chica.

—"Hola, te hablamos de Música en Libertad, estamos grabando el programa. Te vamos a nombrar 4 temas, y vos tenés que elegir uno". Cierto, hubiera sido fácil insultarla. Pero pensé "Zas!, otra que ha sido tragada por la TV"... Le dije la verdad: que no me interesaba, que no me gustaba lo que ellos hacían, que eso no era música, que era un comercio, que eran explotadas, etc. No me contestó (creo que se quedó pensando), después se disculpó.

La verdad, me dio lástima, mucha lástima. ¿Cuánta gente a diario está siendo deglutida por este tipo de programas, ese tipo de "música", ese comercio? Seguramente, a esta altura ya deben ser incontables.

Por eso, pienso que, más que luchar contra esas pobres personas, hay que ayudarlos, ya que, no olvidemos que nosotros mismos podríamos haber sido atrapados en sus redes. Creo que Pelo está en esa línea, inclinándose hacia ese lado, y por eso lo aplaudo.

Ahora bien, una vez que les hayamos hablado, explicado, etc., ellos nos dirán ¿y?... ¿qué le podemos dar nosotros a cambio? Hay que darles otra cosa, otra meta. Pero, hay que reconocer algo de una vez por todas: el movimiento de música pop, en nuestro país es muy débil, los músicos no se entienden a ellos mismos, no están unidos. Se toma siempre como excusa a los productores, a las grabadoras, etc. Pero: para dar un ejemplo, si realmente tienen ganas de hacer algo en pro de la música como de todo, ¿por qué no se reúnen, aunque sea los principales grupos, y alquilan una sala, para recitales permanente los fines de semana, tanto en invierno como en verano, como ocurre en los demás países más evolucionados que nosotros musicalmente, donde hay salas dedicadas exclusivamente a la música pop? Así el público tendría más acceso al movimiento musical, y éste cobraría más importancia. Recordemos ésto: si a los complacientes les quitamos la complacencia, les tenemos que dar un movimiento pop fuerte, arrollador. ¡Si tenemos aptitudes de sobra!

Sólo falta eso: unirnos, y no irnos en zapadas, que son los parásitos de la música nacional, que muy pocas veces sirven para algo. Llegó el momento de afrontar la verdad, hay que dejarse de pavadas y hacer las cosas en serio, no engañarnos a nosotros mismos.

Pienso que aquí en parte, están expuestas las bases para hacer algo digno. Y no sigo escribiendo porque necesitaría demasiado papel y tiempo para exponer todo lo que deseo. Les ruego que publiquen esta carta y, si lo hacen, y alguien quiere dialogar conmigo para intercambiar ideas, a todo nivel, desde ya lo espero y le agradezco.

Tengo 17 años, formo parte de un grupo de música pop: queremos romper con el esquema musical de nuestro país, y les pedimos a los demás grupos que también lo hagan, *sin grupos*.

Chau!, sigan así con nuestra revista. Salud!

Yago Franco (Díaz Vélez 4421, 10° piso, Dto. "A", Capital).

POR LA LIBERTAD Y LA OPCION

Osvaldo Daniel Ripoll: Te escribo nuevamente, pero ahora porque necesito sugerirte una de mis ocurrencias, por motivos que explicaré: estoy alienada, ya no me interesa saber qué disco está de onda (son síntomas de la decadencia), ni qué boliche impacta más por vaya a saber qué frivolidad de las mentes huequitas (no estoy en contra de nadie!). Es que en cualquier ambiente que te movés, ya sea en la oficina (por radio), en tu casa (por TV), en el veraneo (playa o boliches) te flagelan con los horripilantes estribillos de "Se mete, se mete" —la carambola— del malikivú al veo veo ¿qué ves? (nada¡). Y son tan sádicos que hasta te preguntan "Qué decís, cómo estás" y sin darte tiempo a contestar te dicen: "Y es por eso porque Che, un beso es muy poco, tan poco que... Quiero comerte a besos" y cuando estás en lo mejor... ¿qué digo? Oh no!, maléficas influencias, no me invadan, basta de divagar!... Un conocido autor dijo que es música para entretener... a él, porque está lleno de guita, pero si hay que definirla: es para retroceder.

Con esto te hacen partícipe de un círculo vicioso del que no podés salir porque sos un simple espectador, sólo tenés que limitarte a esperar, ¿te das cuenta? Qué desgracia no tener talento para hacer música, pero sí sensibilidad para reconocerla.

Mi problema, creo que el de la mayoría, es que en las audiciones de radio lo bueno no abunda, hay, pero muy poco (estoy cansada de escuchar siempre y a toda hora lo mismo). Ya no se puede comprar LP o simples como antes (por los precios). ¿Cómo hago entonces para conocer la obra de...? Empecemos por Frank Zappa: quisiera saber cómo son "Ratas calientes" y "La revancha de Chunga". Igual avidez siento por John Mayall, Eric Clapton, Crosby, Stills, Nash and Young, a quienes admiré en "Woodstock" y aparte oí alguna que otra grabación que me termino por entusiasmar como por ejemplo Ohio. ¿Se esfumó? De solistas como Zimmermann, Donovan, grupos como Black Sabbath, Jethro Tull, entre otros B. B. King, John Contrane, Hendrix y un millar más, que deberían ser más difundidos: un programa de radio que esté a la altura de la revista Pelo y que sólo sus colaboradores pueden lograr.

No sé si esta idea no se las había ocurrido, sería muy importante para todos, la única forma que nosotros, jóvenes argentinos, sin ser músicos, podamos emitir opiniones sabiendo por qué decimos una u otra cosa.

teniendo una firme base de conocimientos.
De repente me sentí muy angustiada al leer "Los discos del año", porque al 90 % de los nombrados no les conozco ni tres composiciones y por esto no se puede juzgar a un grupo. Llegar a esta conclusión me da tristeza: es como si se me estuvieran cerrando todas las puertas y no tuviese capacidad para evitarlo. La solución es ese programa. ¿Es posible de realizar?
Pensá que la mayor difusión de los buenos, nos beneficiaría, ya que cada vez se exigirá más superación y dedicación por parte del artista, lo que a su vez hará que se nos entregue mejor calidad. Por resultado, se habrá obtenido elevar el nivel musical de la audiencia.
Te saluda alguien que quiere destruir el círculo vicioso, que quiere tener la libertad para elegir lo bueno o lo malo, pero lo importante es poder tener la opción.

Rita B. Baigros (Olivera y Alberdi, Capital).

MAS PROGRESIVA EN EL SUR QUE AQUI

Estimado Daniel: Me diri o a vos con el solo motivo de informarte que aquí, en la Patagonia Argentina, he tenido el gusto de escuchar música pop de la buena por radio. Esta música no viene de las supercomplejas emisoras de Baires, sino de una emisora local: Radio Nacional de Comodoro Rivadavia. Aunque te parezca increíble, aquí en el Sur, la música pop que se transmite en ciertos programas es superior en calidad a la que he escuchado en Baires. Esto merece el apoyo de tu revista, que también llega hasta aquí, para que el movimiento generado no quede aplastado por lo comercialotamente vendible y no poco difundido. Te voy a dar un ejemplo de lo transmitido para que el ruido de Baires se estremezca y sepa que en Sur se escucha algo más que chacareras. He podido disfrutar de temas de Spencer Davis Group (con Steve), Grand Funk, Led Zeppelin, Family, Lennon, Arco Iris, Alma y Vida, Cocker, etc., y una tarde hasta pude escuchar a los legendarios Yardbirds.
Espero que esto no rebote por ser pajuerano y que todo el país siga este ejemplo donde la música pop es cultura y no donde se la toma para la joda por ser vacía y sin sentimiento.

J. Enrique Nauta (Casilla de Correo 5, Perito Moreno, Pcia. Sta. Cruz).

KATUNGA (I)

Estimado Daniel: El viernes 28 de enero, estaba escuchando el programa de Leo Rivas, que en ese momento estaba pasando música progresiva; de repente puso "Veo, Veo" y anunció que los integrantes de Katunga llegaron al estudio. Entonces, ellos empezaron a hablar sobre lo que dijeron ustedes en el Nº 21, de que se habían vendido grabando el tema mencionado, para poder pagar los nuevos equipos.
Entonces ellos comenzaron a despotricar a Pelo y especialmente a vos, Daniel, diciendo que tu publicación estaba destinada a defender y promover la música progresiva como medio para ganar dinero. Habló del festival del Velódromo (a propósito: fue extraordinario, fui las 5 veces) y dijeron que en ese evento vos ganabas más plata que todos los músicos juntos y que éstos eran mal pagados. Después comentaron que ellos fueron a USA con un recado tuyo para la corresponsal y le mostraron varias revistas a los hermanos Fatorusso, que dijeron que esto estaba peor que antes y se rieron de la nota que ustedes publicaron en la oportunidad (Pelo 12) a Arco Iris. De todas maneras, ¿quiénes son los hermanos Fatorusso para reírse de nosotros? Si fuimos los que les dimos dinero, gloria y fama. Siguiendo con los Vendidos, desmintieron haberse convertido en tales, porque ellos hacían lo que les gustaba. Por supuesto para calmar los ánimos, comentaron que seguían siendo amigos tuyos como antes y que Leo Rivas los había ayudado mucho desde el comienzo. Pero, lo más importante fue "que ahora tenemos 10 veces más público que antes y ganamos un montón de guita". ¿Qué me decís? Cada vez estamos peor. Yo creo en todos ustedes porque son la verdad y hay que echar del país a esos señores que se dedican a "tener 10 veces más público y ganar un montón de guita". Chau!

Aníbal H. Pontil (Bragado 4756, Capital).

KATUNGA (II)

Daniel Ripoll: Te escribo para decirte esto: el otro día escuchando por radio a Leo Rivas haciendo un reportaje a Katunga, los integrantes de este conjunto dijeron que la revista Pelo sólo piensa en ganar dinero, usando como escudo la música progresiva. Que infunde a los lectores ideas negativas para la música y favorables para ellos por las desmedidas ganancias.
Además, Leo Rivas en otras oportunidades, refiriéndose a Pelo indirectamente, sin decir su nombre, dijo que había que tener cuidado con esta revista, que hay más negocio que otra cosa.
También, que los conjuntos progresivos son los primeros en decir "¿Adónde está la guita?" (palabras textuales).
Katunga y Leo dijeron que B. A. Rock era un tremendo negocio para los organizadores y creo que Altamirano o el uruguayo (los dos de Katunga) dijeron que los conjuntos que actuaban en el Festival, "sólo se les pagaba la camioneta para los instrumentos y algo más". Ahora yo te digo, no es una actitud demagógica para ver mi lindo nombre en tu revista que publiques esta carta. ¿Para qué? Para que los lectores opinen de esto que se dijo, públicamente. Para ver si tienen la conciencia limpia, para ver si lo que hacen lo hacen de verdad, para darme cuenta de que no le tienen miedo a las críticas. Y que creen que trabajan en esto con honestidad. Y cuando vea esta carta en la revista, ahora sí, junto con otros flacos de Rosario, podré decirte: Adelante Daniel, te felicito y seguí así!
Si no, tendré que creer que la progresiva y la comercial, son musicalmente distintas, pero en el mercado iguales: con gran camelo. Y darle la razón al flaco Leo Rivas: que atrás de Pelo hay un gran negocio a costa de la música progresiva (un negocio del que no me doy cuenta y no veo su mentira).
Salúdate.

Carlos Alberto Carbone (Entre Ríos 3641, Rosario, Pcia. Sta. Fe).

★ ADEMAS MENTE ★

VOX VIAJA

Desde hace varios meses el manager de Vox Dei, Fredy Barbará viene reiterando a sus interlocutores que "muy pronto Vox Dei saldrá de la Argentina". Esta afirmación parece ahora tener una fecha definitiva: el mes de junio. La meta final son los Estados Unidos (donde todavía está por editarse el álbum doble "La Biblia") pero antes harían escala en Brasil un país donde Barbará parece tener buenos contactos. El viaje no implicaría una partida total: simplemente una gira para chequear posibilidades. Mientras tanto el grupo en pleno ha tomado una decisión que, aseguran, irreversible: no presentarse más en bailes y dedicarse únicamente a los recitales, algo que muchos desearon siempre y que ellos se sienten capaces de cumplimentar.

HERMOSO

Cuando ocurrió la separación de Herd (agrupación semi compla-



ciente británica) uno de sus integrantes, Peter Frampton, fue "honrado" (?) con el título de la "cara del año". El, aparentemente, quiso oponerse a esa imagen de "ídolo hermoso del rock" y se reunió con el también separado (de Small Faces) Steve Marriot para formar el súper grupo Humble Pie (Pastel Modesto). Luego de más de dos años de unión los miembros del grupo acaban de despedir a Frampton "por querer ser la estrella del grupo más allá de las condiciones musicales". Narciso más, Narciso menos. Ojalá que menos.

QUINTEPLUS

Mediante propio esfuerzo los integrantes de Quinteplus, Bergalli, Anders, Lapouble, González, Giacobbe, uno de los más formidables grupos de jazz que se hayan escuchado en Buenos Aires, con-

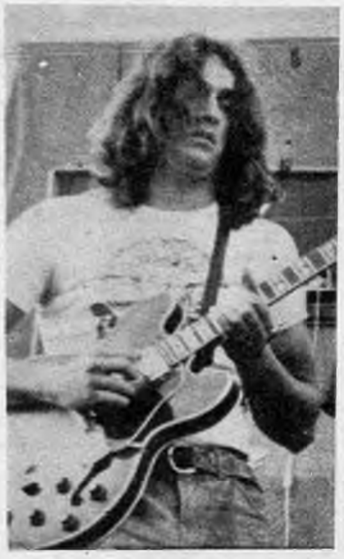


Bergalli

siguieron que la grabadora Emi —caso insólito pero alentador— les editara su long play totalmente anti complaciente a niveles generales y también a nivel jazz. No es todo: piensan aferrarse a la idea de grupo (cosa inusual en jazz) y realizar presentaciones en Buenos Aires aspirando a un espectro de público más amplio que el de jazz, una posibilidad que pueden conseguir gracias a la falta de estrechez dogmática de la música que hacen. Algunos apoyos tiene al menos: el medido (algún día podría sacarse las ataduras) disc jockey Miguel Angel Merellano insiste en propalar sus temas, una actitud que podrían imitar otros (¿como por ejemplo Mancini, no?). Se viene una brigada de jazz para la próxima temporada en la que también figura Sanata.

COLOR HUMANO

Con la compañía de Rinaldo y David Lebón, Edelmiro Molinari terminó, hace apenas unas semanas, su primer long play como trío después del fracasado intento de Viento. Ahora, esta nueva agrupación, llamada Color Humano (título de un tema interpretado por Almendra y perteneciente a Molinari) cuenta con un álbum (ocho temas) y alrededor de veinte composiciones arregladas y listas para ser presentadas. Como algo de eso están tramando, pasarán todo el mes de marzo ensayando en una quinta en los alrededores de Hurlingam. Sólo regresarán cuando todo esté listo para una presentación —que aseguran muy especial— para mediados de abril.



LANZAMIENTOS

Aunque ninguno de ellos sabe cómo lo encarará debido a las barreras e imposibilidades interpuestas a los espectáculos de rock por parte de ciertos organizadores, hay varios grupos argentinos, pertenecientes a la más flamante generación, que están dispuestos a lanzarse con todo —y por sus propios medios— apenas comience la temporada en abril próximo. Entre ellos están varios debutantes de B. A. ROCK: Filomena, caótico pero fuerte, Escarcha, la revelación porteña de los últimos meses, Orion's Beethoven, los más antiguos entre los nuevos, María Girasol, un fresco grupo de folk, y La Pequeña Banda de Tricupa el grupo tucumano que se reveló en B. A. ROCK y que seguramente volverá a Buenos Aires.

BOLIVIA

Recientes informaciones adjudican singular esplendor a la incipiente música progresiva boliviana: un férreo frente se ha formado con grupos como Climax (estuvo en Baires hace unos meses), 50 de Marzo (combinan terror y magia en sus espectáculos. En cuanto al grupo Climax (donde alguna vez tocó Boris Rodríguez, ex batero de los argentinos Arco Iris) estaría rearmando sus huestes y su meta más inmediata parece ser una posible intervención en B. A. ROCK 1973. Para los próximos meses se planean varios recitales de música progresiva en La Paz, una ciudad invadida por los discos "tipo alegría" que produce la complacencia argentina.



Escarcha

Orion's Beethoven



"Sucun, dun; Sucun, dun. Raca, taca, taca, taca, taca": Donald / "Saba, du, diba, saba, du, da . . .": Quique Villanueva.



TRADE MARK

Viví la vida en Levi's
y dejá atrás
el mundo gris!
Soñá, reí, amá...
robale al cielo
un color...
Entrá en tus Levi's
y salí de todo!
Usá tu tiempo
viviendo tu vida...
porque

**siempre habrá
un tiempo feliz!**

Levi's®

*Blue Jeans y pantalones
con dos largos de piernas,
hot pants,
camperas y camisas.
Todo con el inimitable
corte que distingue
a Levi's en 67 países
del mundo.*


ESTÁS
EN TODAS...
por eso le ponés
gancho a tu pinta.
COMPRE
NACIONAL
CON CALIDAD
INTERNACIONAL
BAR